

Hans-Joachim Lenger

**Fragen an Deleuze**  
**Fragen an Wenders**  
**Das Digitale**

Diese Broschüre erscheint aus Anlaß der Filmretrospektive "Wim Wenders – Die Bewegung der Zeit", die von der HfbK Hamburg und dem Kommunalen Hamburger Kino *Metropolis* vom 13. bis zum 30. April 2003 veranstaltet wird.

Bei seinen Fragen an Wim Wenders bezieht sich der Text vor allem auf die beiden Filmbücher von Gilles Deleuze (*Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*), deren Lektüre gegenwärtig im Mittelpunkt des medienphilosophischen Seminars der HfbK Hamburg steht.

Darüber hinaus stellen die folgenden Überlegungen einen begrenzten Beitrag zur inhaltlichen Konzeption eines neuen *Studiengangs Medien* an der Hochschule dar.

*Prof. Dr. Hans-Joachim Lenger lehrt Philosophische Ästhetik und Medientheorie an der Hochschule für bildende Künste Hamburg.*

## **Inhalt**

Das Kino denken .....3

**Fragen an Deleuze**..... 10

Gegen die Semiologie – Den Film denken – Taxonomie der Bilder – Bewegung und Bild – Differenz der Wahrnehmung – Teilung der Zeit – Einschub zur Metaphorologie – Typologie der Bilder – Intervall, Wahrnehmung, Aktion, Affekt – Fragen an Deleuze I – Krise des Aktionsbilds – Fragen an Deleuze II – Zeitbrüche

**Fragen an Wenders** .....31

Äquivalent der Bewegung – Die Bilder, die Geschichten – Automatismus der Bilder – Nach vorn und zurück – Die bleierne Zeit – Fahren, fahren, fahren... – Die Initiati- on – Hegel und die Melancholie – Ende der Geschichte – Doppelte Grenze – Die Intrige – Der "Autor" – Marx, Kristallbild und Geldkamera

**Das Digitale**.....51

Im Lauf der Zeit – Erinnerung, Traum, Gedächtnis – "Rosebud" – Das Kristallbild – Einschub: Der Faschismus der Bilder – Vorweg der Zeit – Fragen an Deleuze III – Zeichen und Bild – Das Digitale – Das Unmotivierte der Semiologie – Modulationen des Digitalen – Die Differenz der Zeit – Automaten – "Kunst"

**In einem Feld des Umbruchs**..... 76

*Ein Gespräch mit Wim Wenders*

## Das Kino denken

Keine Analyse eines Mediums kann sich darin erschöpfen, nur seine Grenzen zu nachzuzeichnen. So unverzichtbar diese "kritische" Arbeit ist, so wenig hätte sie einen Wert, ginge sie nicht aus der Untersuchung einer ganz anderen Frage hervor. Aus welchen Differenzen und Virtualitäten generieren sich die Möglichkeiten eines Mediums, und welche Kräfte hindern es daran, diese Möglichkeiten zu verwirklichen? Was also trennt die Kraft dieses Mediums von sich selbst? Erst, wenn die Frage in dieser Weise, also *affirmativ* gestellt wird, werden sich auch Figuren der Kritik aus ihr ableiten, Begrenzungen analysieren oder Grenzen des Mediums nachzeichnen lassen.

Für den Film oder das Kino gilt deshalb wie für jedes andere Medium, daß seine Möglichkeiten zunächst in ihm selbst freigelegt werden müssen. Der Film aber ist die Ordnung des Bewegungs- und Zeit-Bildes: darin bestehen die virtuellen Ensembles medialer Vermögen, die ihn auszeichnen. Und indem er sie beständigen Veränderungen unterzieht, bringt er nicht nur einzelne Begriffe, sondern ein eigenes Kino-Denken hervor, das in sich eine ausgearbeitete Allgemeinheit aufweist. In diesem Sinn folgen die nachstehenden Überlegungen zunächst den beiden Untersuchungen, die der französische Philosoph Gilles Deleuze dem Kino gewidmet hat: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* sowie *Das Zeit-Bild. Kino 2*<sup>1</sup>. Wie Deleuze erklärt, sind es nämlich nicht "philosophische" Begriffe, mit denen er das Kino konfrontiert, sondern jene des Kinos selbst. Zwar beruft er sich nicht nur auf Hunderte von Filmen und Regisseuren, sondern ebenso auf Philosophen, namentlich auf Henri Bergson und Charles Sanders Peirce. So entlehnt er Begriffe des "Bewegungs-Bilds", des "Wahrnehmungsbilds", des "Erinnerungsbilds" oder des "Traumbilds" dem Œuvre Bergsons, die Registratur von "Erstheit", "Zweitheit" und "Dritttheit", von "Icon", "Index" und "Symbol" der philosophischen Semiotik Peirce'; und genauso stützt er sich, wo es um eine Umkehrung des Verhältnisses von Zeit und Bewegung geht, nicht zuletzt auf das Denken Spinozas, Nietzsches oder Heideggers. All dies plaziert sein Werk über den Film inmitten einer vielstimmigen philosophischen Tradition, und deshalb hätte es leicht auch auf eine "Philosophie des Films" hinauslaufen können.

---

<sup>1</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989 (Im folgenden zitiert als *Deleuze I*). – Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S.276.(Im folgenden zitiert als *Deleuze II*).

Doch Deleuze zeigt vor allem, daß es sich bei diesen Begriffen bereits um Kino-Begriffe handelt, die von der Praxis des Films selbst "kongenial" hervorgebracht werden. Der Film ist nämlich nicht nur die "Praxis" einer Herstellung von Artefakten. Indem er seine eigenen Produktionsvoraussetzungen unablässig verändert, beschreibt vor allem die *Praxis eines Denkens*. Es setzt sich den Paradoxien von Zeit und Bewegung aus, um nicht nur neue Praktiken der Bilder, sondern ebenso neue Begriffe ihres Denkens hervorzubringen. Und deshalb bedarf der Film keines philosophischen Kommentars, der ihn "von außen" interpretieren würde. Vielmehr *ist* der Film in sich schon Philosophie, Denken qua Kino – oder "Kino-Denken".

Dieses Kino-Denken hat in den Versuchen, eine Theorie der Medien auszuarbeiten, bislang eine nur untergeordnete Rolle gespielt. Zumeist konzentrierten sie sich darauf, den Computer zu analysieren, um von hier aus die tiefgreifenden Verschiebungen zu verfolgen, denen traditionelle Medien mit der Heraufkunft digitaler Technologien ausgesetzt waren und sind. Und tatsächlich kann der Einschnitt, der sich medienhistorisch mit der Turing-Maschine setzt, nicht radikal genug gedacht werden. Denn der Computer ist kein *spezielles* Medium. Seine Möglichkeit, alle anderen Medialitäten zu simulieren, läßt ihn als "allgemeines" Medium hervortreten, das "in sich selbst" *nichts* mehr ist. Insofern setzt der Computer auch eine Bewegung von Entgrenzungen frei, die alle bisherigen Medien durchläuft. Diese Bewegung geht daraus hervor, daß sich der Computer selbst nicht mehr als spezifisches "Mittel" beschreiben läßt. Er folgt *in sich* einer Logik der Ent-Mittelung, die sich auf *alle* Begriffe und Logiken des Medialen auswirken mußte und längst auch die "ältesten" Medienarchive, nämlich die der "Kunst", erfaßt hat.

Zugleich aber ist der Computer eine symbolische und symbolverarbeitende Maschine. Nur deshalb kann er "allgemeines Medium" werden, und dies gab in bestimmter Hinsicht auch die Perspektiven vor, aus denen er medientheoretisch analysiert wurde. Die Möglichkeit, alle anderen Medien zu simulieren, resultiert aus der "Universalität" des digitalen Codes, und deshalb entsprach die Analyse von Codierungstechniken zumeist auch einer Bewegung der Vereinnahmung, die andere Medialitäten wie im Handstreich unter sich begreifen wollte. Dies wirft weit reichende Probleme auf, vor allem medienpolitisch. Tatsächlich nämlich folgt die Behauptung, das Wesen eines anderen Mediums offenbare sich in Techniken seiner digitalen Anschrift, zunächst nur einem bestimmten Technizismus. Indem er verkennet, daß "das Wesen der Technik nichts Technisches ist" (Heidegger), setzt er eine Aneignung anderer Medialitäten in Szene, die sich um den Preis einer weit reichenden Zerstörung voll-

ziehen könnte. Und deshalb kann Deleuze festhalten: "Neue Automaten wären jedoch nicht imstande, sich des Inhalts zu bemächtigen, wenn nicht ein neuer Automatismus für eine Veränderung der Form sorgte. Die moderne Gestalt des Automaten ist das Korrelat eines elektronischen Automatismus. Das elektronische Bild – also das Tele- oder Videobild, das im Entstehen begriffene digitale Bild – wird entweder zur Veränderung des Kinos oder zu seiner Ersetzung führen, die seinen Tod bedeutet." <sup>2</sup>

Dies charakterisiert die Situation, vor der im übrigen nicht nur das Kino steht. Entweder wird es in den neuen Technologien die Möglichkeiten weit reichender Veränderungen ergreifen, oder es wird durch Medien ersetzt werden, die es in sich aufnehmen und verschwinden lassen. Hier wird deshalb der "Ort" absehbar, in dem Deleuze die affirmative Logik eines Kino-Denkens einsetzen läßt. Deleuze weist nicht nur ein Denken des Films zurück, das vom digitalen Code ausgehen würde. Mehr noch oder vor allem macht er die strukturalen Voraussetzungen sichtbar, unter denen das Denken eines "Codes" oder einer Zeichenstruktur hegemoniale Macht über die Bilder gewinnen konnte. Denn immer sind es semiologische oder aus einer Semiotik abgeleitete Begriffe, in denen sich die Vorherrschaft einer bestimmten Erzähl-Handlung etablieren und als narratives Kapital eines gewissen "Autoren"-Begriffs auf dem Film niederlassen wollte. Zwar macht es einen Unterschied, ob es die Ökonomie großer Medienkapitalien ist, die sich derart des Films bemächtigt, oder ob es der "Autor" ist, der sich im Film auszudrücken und seine Sichtweisen oder Emanzipationen in Szene zu setzen begehrt. Doch immer bleibt dieser Unterschied relativ. Beide Zugänge sind dem Film in gleichem Maß äußerlich, in dem sie ihn instrumentalisieren, und unschwer ließe sich deshalb zeigen, daß jedes Kapital bereits ein "Autor", jede "Autorenfunktion" bereits die eines Kapitals ist. Wo es sich im einen Fall um eine Verwertung handelt, die sich auf einer hohen Stufe industriell-technologischer Akkumulation realisiert, da ist es im andern Fall der Kleingewerbetreibende, der Kleinbürger im präzisen Sinn, der sich seiner Produktionsbedingungen *versichert*, um auf den Markt treten und hier einen narrativen oder institutionellen Mehrwert realisieren zu können <sup>3</sup>. Überall werden die Bilder nämlich einem Dik-

---

<sup>2</sup> Deleuze II, S.339.

<sup>3</sup> Nicht nachdrücklich genug kann deshalb auf das seinerzeit gerade von "Autorenfilmern" in Umlauf gebrachte Mißverständnis hingewiesen werden, dem Walter Benjamins Programmwort vom "Autor als Produzent" ausgesetzt gewesen war. Im Horizont der "proletarischen Revolution" (Benjamin) sollte dem "Autor" mit "Produktion" mitnichten eine sichere

tat der Narration unterworfen, das ins Innere der Produktion versenkt wird, um hier ein Regime über die Bilder anzutreten. Die immanenten Schwierigkeiten, die dieser "Semiologie" eines "narrativen Autors" entstehen, deuteten sich jedoch überall auch an – etwa dort, wo sich der Semiotiker Roman Jakobson genötigt sieht, an Augustinus zu erinnern: "Dieser geniale Denker des 5. Jahrhunderts, der fein unterschied zwischen der Sache (*res*) und dem Zeichen (*signum*), lehrt, daß neben den Zeichen, deren wesentliche Aufgabe darin besteht, etwas zu bedeuten, Sachen existieren, die man in der Rolle von Zeichen verwenden kann. Eben eine solche Sache (optisch oder akustisch) in ein Zeichen verwandelt, ist das spezifische Filmkunstmaterial." <sup>4</sup> An dieser Verwandlung werden die Schwierigkeiten ablesbar. Denn in welcher Beziehung stehen optische oder akustische "Sache" zum "Zeichen"? Welche Gesetze oder Regeln also kontrollieren die Verwandlung oder Transformation? Und kommt nicht jede Transformationsregel einer impliziten Gewalt gleich, sofern sie nicht, was den Film betrifft, in den Transformationsregeln des Bewegungs-Bilds selbst besteht? All dies veranlaßt jedenfalls Deleuze, sich weit über Jakobson hinaus von jeder linguistisch inspirierten Semiologie abzusetzen. Statt dessen wendet er sich Begriffen und Transformationen einer "reinen Semiotik" zu, die das Kino selbst hervorbringt. Und damit erschüttert er nicht nur ein semiologisches Diktat über die Bilder, das sich im Namen eines Autoren-Kapitals errichten will. Damit generiert er vor allem Begriffe, die auch anderen Versuchen, das Bewegungs- und Zeit-Bild anderen Ordnungen – etwa denen der Ökonomie, der Politik, der Pädagogik oder den medialen Techniken der Kontrolle – zu unterwerfen, Widerstand entgegensetzen.

"Wenders" ist der erste Name eines Regisseurs, den Deleuze dabei zitiert. Denn Wenders gehört zu jenen Filmemachern, die diesen Widerstand im Bewegungs-Bild nicht nur zur Geltung gebracht, sondern zum "Thema" des Films selbst gemacht haben. Insofern taucht Wenders' Name bei Deleuze auch nicht von ungefähr ganz am Anfang auf. Denn bei Deleuze geht es zunächst um eine "allgemeine Logik der Bewegung": in ihr wird die Kamera "ein verallgemeinertes Äquivalent der Fortbewe-

---

Grundlage verschafft werden; vielmehr ging es darum, einen bürgerlichen Begriff des "Autors" im Medium der Produktion selbst radikal zu verschieben: "Seine Arbeit wird niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion sein." (Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, Werkausgabe Bd. II.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S.696).

<sup>4</sup> Roman Jakobson: *Verfall des Films?*, in: ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S.258.

gungen. Und so erscheint sie dann auch in den Filmen von Wenders." <sup>5</sup> Deshalb stützen sich auch die folgenden Überlegungen, zweitens, auf ein Kino-Denken, in dem Wenders das Diktat einer bestimmten Narration unterminiert, um die Frage nach dem Bewegungs-Bild freizulegen. Stets zielt das Diktat der Narration nämlich auf ein Ende der Erzählung, in dem die Narration sich abschließen könnte, und damit auf einen Stillstand der Bewegung selbst. In gewisser Hinsicht greift eine narrative Logik also das Kino selbst an, indem sie Bewegungs-Bild im Horizont seines Stillstands in Szene setzt.. Deshalb bringt Wenders mit dem Kino eine unabschließbare Bewegung ins Spiel, die das Diktat der Narration wie von innen und an jedem Punkt ihrer "signifikanten Kette" sprengt. Neben den vielen Motiven, die sich in Wenders' Filmen wiederholen, ist es vor allem das dieser vielfachen Bewegungen: Bewegung der Reisen und ihrer Transportmittel, der Autos, der Eisenbahnen und Flugzeuge; Bewegung, die sich mit dem Bewegungs-Bild ebenso verschränkt wie aus ihm hervorgeht; Bewegung, die sich mit der Geschichte der Ausdrucksmittel des Gemäldes, der Grafik, des Fotos oder der Musik kurzschließt; Bewegung, die sich vor allem innerhalb des Films einer Frage nach dem Film aussetzt, um in Schnitten von Erinnerungsbildern und Bewegungen von Traumbildern unablässig auf sich zurückzukommen. Bei Wenders ist das Bewegungs-Bild also alles andere als bloßes Transportmittel einer Erzählhandlung. Vielmehr gehen die Bewegungen "nirgendwo hin; ich möchte sagen, daß es für sie nicht wichtig ist, irgendwo anzukommen." <sup>6</sup>

Doch darin erschöpft sich die Bewegung nicht. Im gleichen Maß, in dem sie sich den Teleologien des Narrativen entzieht, läßt sie eine ganz andere Dimension hervortreten, nämlich die der *Zeit*. Nach einigen Fragen an Gilles Deleuze und nach Fragen an Wim Wenders werfen die folgenden Überlegungen deshalb abschließend die Frage nach dem Zeit-Bild auf, wie sie von Deleuze vorgezeichnet wurde. Zwar spielt die Frage der Zeit bereits in der Ordnung des Bewegungs-Bilds eine bestimmende Rolle. Wo immer Bewegung ist, ist auch die Zeit im Spiel. Aber wie Deleuze zeigt, durchläuft das Kino im 20. Jahrhundert eine tiefgreifende Verschiebung vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild. Geht die Zeit zunächst aus der Bewegung hervor, so steht der Film nach 1945 in wachsendem Maß vor der Frage einer Zeit, die ihrerseits Be-

---

<sup>5</sup> Deleuze I, S.17.

<sup>6</sup> Wim Wenders: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 1988, S.49.

wegungen aus sich hervorgehen läßt. Auf das "indirekte" Bild der Zeit folgt das "direkte". All dies hat nicht nur weit reichende Konsequenzen für Kadrierung, Schnitt und "Narration". Mit dem Zeit-Bild führen sich nicht nur völlig neue Bildtypen ein, die Deleuze in einer Phänomenologie des Kristallbilds analysiert. Ebenso wird es um neue Zeichen gehen, die mit dem Zeit-Bild auftauchen. Vor allem kehrt sich das Verhältnis von Bild und Zeichen auf der Ebene des Zeit-Bilds nämlich um. Nunmehr bedarf das Bild nicht mehr des Zeichens, um sich in ein anderes Bild zu verwandeln. Nunmehr sind es Einschnitte, die einen "absoluten Wert" (Deleuze) annehmen, indem sie Bilder aus sich hervorgehen lassen, die keine chronologische Abfolge mehr durchlaufen, sondern die a-chronologische Ordnung der Zeit selbst zu sehen geben. Und dies erlaubt nicht nur die Frage nach "den digitalen Zeichen"; dies fordert sie geradezu heraus. Zumindest sollen die folgenden Überlegungen die Hypothese präzisieren, daß die Frage eines "reinen Einschnitts", der in digitalen Technologien oder den "Immedialitäten" des Computers trans-medialen Bewegungen einer Entgrenzung des Medialen selbst freisetzt, intensive Korrespondenzen mit dem unterhalten, was bei Deleuze Zeit-Bild heißt.

Denn dies hätte für den Film und das Kino-Denken weit reichende Folgen. Sie bestehen nicht einfach darin, die analogen Produktionsmittel durch digitale zu ersetzen, um fortzufahren wie bisher. Sie stellen vor eine völlig neue Praxis und ein neues Denken von Bildern und Zeichen. Nicht umsonst spricht Wim Wenders davon, daß der Film mit den digitalen Technologien in eine tiefgreifende Umbruchssituation eingetreten ist, die vor völlig neue Fragen stellt. Dem entspricht ebenso die Feststellung Deleuze', daß sich das Kino unter digitalen Bedingungen entweder verändern oder sterben wird. Und deshalb geht es darum, mit dem Kino-Denken neu zu beginnen und dieses Denken aus einer anderen Praxis der Bilder hervorgehen zu lassen. Zwischen einem Medienkapital, das die Bilder in einen perversen Taumel ihrer Selbstzerstörung versetzt, und Vorstellungen eines "Autors", der sich auf die Unmöglichkeit seiner Selbstverwaltung zurückgezogen hat, wird es darum gehen, den Film auf seiner eigenen Höhe zu denken. Alles andere jedenfalls bliebe weit unter jenem programmatischen Niveau, mit dem Deleuze seine Analysen ausklingen läßt: "Eine Theorie des Kinos handelt nicht 'über' das Kino, sondern über die vom Kino hervorgebrachten Begriffe, die im Verhältnis zu anderen Begriffen stehen, die mit anderen Praktiken korrespondieren. Aus diesem Grund besitzt die Praxis der Begriffe gegenüber anderen Praktiken keinerlei Vorrecht, sowenig wie ein Gegenstand gegenüber anderen Gegenständen Vorrechte hat. Gleichgültig, ob es sich um



Dinge, Wesen, Bilder, Begriffe oder um Ereignisse irgendwelcher Art handelt: sie alle bilden sich auf der Stufe der Interferenz mit einer Vielzahl von Praktiken. Die Theorie des Kinos zielt nicht auf das Kino, sondern auf die Begriffe des Kinos, die nicht weniger praktisch, wirklich oder existent als das Kino sind. Die großen Film-  
autoren sind vergleichbar den großen Malern oder Musikern: sie selbst sprechen am besten über das, was sie machen. Indem sie aber darüber sprechen, verändern sie sich und werden dabei zu Philosophen oder Theoretikern: sogar Hawks, der Theorien nicht ausstehen konnte, ja sogar Godard, der so tat, als würde er sie verachten. Die Begriffe des Kinos sind nicht im Kino 'gegeben'. Und dennoch sind es die Begriffe des Kinos und nicht Theorien über das Kino. So daß es immer, zwischen Mittag und Mitternacht, einen Augenblick gibt, in dem man nicht mehr fragen sollte: Was ist Kino, sondern: Was ist Philosophie?"<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Deleuze II, S.358.

## Fragen an Deleuze

Von Anfang an setzt Deleuze einer Konzeption Widerstand entgegen, die darauf hinausläuft, den Film linguistischen oder semiologischen Begriffen zu unterwerfen. Ein solches Verfahren folgt nämlich weniger einer Taxonomie der Bilder als Begriffen, die aus einer Analyse der Sprache und des Sprechens hervorgehen. Insofern liegt es ganz auf einer "phono-zentrischen" Linie, die das gesprochene Wort privilegiert, um es zum Modell anderer, "nicht-sprachlicher" Zeichen zu machen; so schreibt beispielsweise Christian Metz: "Das Charakteristische des Kinos ist ja bekanntlich die Tatsache, daß es die *Welt* in eine *Rede* transformiert." <sup>8</sup> Was aber erlaubt diese Charakterisierung des Kinos? Und was diese Transformation von Welt in Rede? Buchstäblich soll "Welt" in ihr zur "Sprache" kommen oder "Rede" werden. Welche Verschiebungen, Brüche oder Erweiterungen semiologische oder filmsemiologische Begriffe auch durchlaufen mögen, um sich derart der Bilder anzunehmen – immer stehen sie dabei im Dienst einer bestimmten Ökonomie, die eine Aneignung und Wieder-Aneignung der Bilder im Namen der Sprache und des Sprechens in Szene setzt.

**Gegen die Semiologie.** Dem widerstreitet aber nicht nur der Film, indem er Bewegungs-*Bild* ist. Dem widerstreitet auch in der Filmsemiologie etwas, was sie unablässig in Frage stellt. Denn welche kalkulierten "Übersetzungsfehler" muß sie in Kauf nehmen, wenn sie die Bilder dem "Signifikanten", seiner Paradigmatik und Syntagmatik, seiner Metaphorik und Metonymik unterwirft? Und wie wirken sich diese "Übersetzungsfehler" aus? Spaltet die Semiologie die Bilder nicht in ein Imaginäres und einen Signifikanten, den sie diesem Imaginären "zugrunde" legt? Und bedeutet dies nicht, die Bildlichkeit der Bilder schon in signifikanter Weise reduziert zu haben? Anstatt Auswege zu eröffnen, würde die Filmsemiologie dann selbst an jener Krise des Aktionsbildes partizipieren, die immer unübersehbarer geworden ist: denn stürzen die Bilder Hollywoods nicht einer Tautologie entgegen, deren Umfang zwar immer gewaltiger, deren Nichtigkeit aber auch immer unabweisbarer ist? Und deshalb betrifft die Frage nach der Semiologie nicht nur ein wissenschaftliches Verfahren und seine möglichen Gegenstände. Sie führt in jene Krise der Filmbilder

---

<sup>8</sup> Christian Metz: *Probleme der Denotation im Spielfilm*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S.328.

ein, die sich in Problemen von "Narration" und "Aktion" zuträgt und das Kino nicht weniger als dessen Geschichte betrifft. Deleuze macht die Milieus kenntlich, in denen sich die Diktatur einer bestimmten Erzählweise, die Vorherrschaft des "Plots" zu dieser Krise des Films zuspitzen konnte: es ist "der Krieg mit seinen Folgen, der in jeder Hinsicht ins Wanken geratene 'amerikanische Traum', das neue Selbstverständnis der Minoritäten, die Bilderflut und die Bilderinflation sowohl in der Außenwelt wie auch in den Köpfen der Leute, das Einwirken neuer experimenteller Erzählweisen in der Literatur auf den Film, die Krise Hollywoods und der alten Filmgattungen..."<sup>9</sup> Gibt es also, um das Problem vorläufig zusammenzufassen, Begriffe, die diesen Aufstieg und diese Krise, das Zerschneiden des Aktionsbildes, den Zerfall bestimmter Techniken der "Narration" beschreiben können? Und wie müßten diese Begriffe beschaffen sein, um die Krise nicht etwa nostalgisch oder gar nihilistisch, sondern schöpferisch und affirmativ beantworten zu können?

**Den Film denken.** Solche Fragen setzen allerdings voraus, daß sich der Film und das Denken bereits in eine Nähe zueinander bewegen, die sie von Anfang an in ein produktives oder gar kongeniales Verhältnis versetzt hat. Und tatsächlich treten Fragen der Bewegung und der Zeit überall in das Denken ein, sobald auch der Film seine ersten, tastenden Schritte unternimmt. Dies bedeutet nicht, vordergründige Abhängigkeiten zu konstruieren. Es geht also nicht darum, dem Denken zu unterstellen, lediglich ein sich selbst unklarer Ausdruck der filmischen Bewegung gewesen zu sein. Ebenso wenig bedeutet es, der Film habe eine Erfahrung des Denkens nur in die ihm eigenen Formen übersetzt. Vielmehr reagieren der Film und das Denken auf eine Erfahrung, die ihnen gemeinsam ist und die im übrigen nicht weniger alle anderen Formen der Kunst durchläuft. Sie betrifft die Bewegung, die Zeit – und damit den *Film*: der Einbruch jener "transzendentalen Obdachlosigkeit", die das 20. Jahrhundert kennzeichnet, entzieht ihm alle Oberbegriffe, in denen die Metaphysik die Ordnung des Seins hatte fassen wollen, sei's als "Geist", sei's als "Geschichte". Die Bewegung verliert das Ziel – jenes *télos*, das ihr Finalität und Richtung hatte geben sollen: die Zeitlichkeit hört auf, aristotelisch das Gezahlte an der Bewegung zu sein. In allen Disziplinen verzeichnet sich von hier aus auch eine "Krise der Wahrnehmung", die der wachsenden Schwierigkeit entspricht, sie noch in einem "Subjekt" zu zentrieren; man konsultiere Wittgenstein oder Freud, Heidegger oder Benjamin... Und während der Film dazu übergeht, eine *aísthesis* zu ermögli-

---

<sup>9</sup> Deleuze II, S.276.

chen, deren Menschenferne jedem Versuch ihrer Re-Zentrierung in einer "natürlichen Wahrnehmung" zuvorkommt, formuliert sich ein Denken, das "Bewegung" nicht mehr als die "des" Menschen. seiner Originarität und Authentizität und "Zeit" nicht mehr als etwas begreift, was sich vom Hier und Jetzt einer in Bewegung begriffenen menschlichen *Gegenwart* ableiten ließe. Insofern stehen mit dem Film weit reichende Fragen auf dem Spiel. Zumindest liefert Deleuze deshalb keine Filmgeschichte und noch weniger eine Sammlung von Filmkritiken. Im Film bringen sich vielmehr alle Fragen zum Vorschein, die solche der Philosophie gewesen waren: Bild und Begriff, Wahrnehmung und Bewegung, Zeitlichkeit und Raum... Sie werden im gleichen Maß transformiert werden müssen, in dem auch der Film von einer neuen Wirklichkeit spricht, die er nicht zuletzt selbst hervorbringt.

**Taxonomie der Bilder.** Das Problem besteht also nicht einmal darin, eine "Philosophie des Films" zu formulieren. Vielmehr schafft der Film selbst Begriffe, die aufgenommen, weitergeführt und mit anderen Begriffen in Beziehung gesetzt werden müssen. In gewisser Weise geht es darum, im Film selbst eine "Philosophie" freizulegen, die der Logik des Bewegungs-Bildes folgt und sich im Einbruch einer anderen Zeit buchstabiert. Anstatt also semiologische Filmbegriffe zu erweitern, setzt Deleuze ihnen eine Taxonomie des Bewegungs- und Zeit-Bildes entgegen. Sie übersteigt diese Bilder nicht mehr auf den Signifikanten, sondern auf das Virtuelle und die Zeit hin. Dies allerdings verlangt nach einem völlig anderen Begriff der Bilder. Und darin besteht die Differenz: für eine Semiologie des Films verweist "die Erzählhandlung auf einen oder mehrere Codes im Sinne zugrunde liegender sprachlicher Bestimmungen, von denen aus sie als sichtbare Gegebenheit ins Bild tritt. Uns dagegen scheint der narrative Charakter lediglich eine Konsequenz der selbst sichtbaren Bilder und ihrer direkten Kombinationen zu sein, niemals aber etwas Gegebenes" <sup>10</sup> Und damit kehrt sich das Verhältnis um. Sucht eine "strukturelle" Konzeption im Innern der Bilder eine Codierungs-Technik aufzuspüren, die ihnen zugrunde liegt, so entziffert eine affirmative Lektüre der Bilder das Narrative als eine der vielen Möglichkeiten, die aus diesen Bildern aufsteigen, ohne sie dabei auf das Narrative im Sinn einer "Erzählhandlung" zu reduzieren. Taxonomisch ist insofern ein Verfahren, das die differentiellen Relationen ermißt, in denen sich verschiedene Bilder zueinander bewegen. Man könnte die Analyse dieser Bewegung, die Deleuze vor allem unter Berufung auf Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis* vorträgt, vorläufig in drei

---

<sup>10</sup> Deleuze II, S.48.

Punkten skizzieren. Der *erste* betrifft die Beziehungen von Bewegung und Bild; der *zweite* eine differentielle Logik der Wahrnehmung, in der sich die Zeitlichkeit und mit ihr das "Virtuelle" ankündigt; und der *dritte* Punkt schließlich das Problem einer "reinen" Zeit, die sich nicht mehr aus der Bewegung ableitet, sondern sie ihrerseits aus sich hervorgehen läßt und im Kristall des Zeit-Bildes sichtbar werden wird.

**Bewegung und Bild.** Zunächst: es gibt keine Bilder, die erst nachträglich in Bewegung versetzt würden; jede Rede von einem "bewegten Bild" wäre bereits eine Mystifikation; "der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild." <sup>11</sup> Und wie könnte es anders sein? Denn woher stammt die Überzeugung, die Bewegung sei etwas, was an einem Punkt A einsetzen würde, um an einem Punkt B zur Ruhe zu kommen? Diese Vorstellung ist letztlich einer bestimmten Metaphysik verpflichtet, die Bewegung nur unter der Voraussetzung eines "unbewegten Beweger" denken kann und darin die Vorstellung eines aristotelischen Gottes perpetuiert. Das kommt selbst noch in einer Semiologie zum Tragen, die eine Schicht reiner, sich selbst transparenter oder präsenter Bedeutung unterstellen muß, ein "transzendentes Signifikat": dessen Funktion besteht darin, die Bewegung des Signifikanten zu kontrollieren, auf sich zuzulauferen und als reinen "Sinn" in sich selbst zur Ruhe kommen zu lassen. Und tradiert insofern nicht jede Semiologie einen theogenen Kern? Deleuze schlägt dagegen vor, im Innern solcher Theogonien Differenzen freizulegen, die mit der Geschlossenheit einer Weltordnung auch die Verfügungen über Bewegung, Bild und Wahrnehmung sprengen. Das Ganze ist Ganzes qua Bewegung, in der es sich nur erhält, indem es sich beständig verändert. Es "teilt sich beständig in die Gegenstände und fügt die Gegenstände wiederum zu einem Ganzen [*tout*]: 'alles' [*tout*] verändert sich im Übergang vom einen zum anderen. Andererseits enthält das Bewegungs-Bild Intervalle: bezieht man es auf ein Intervall, dann erscheinen unterschiedene Bildarten und gemeinsam mit ihnen Zeichen, aus denen sie sich zusammensetzen..." <sup>12</sup> – Insofern führt der Film zunächst eine Linie fort, die von Kepler über Galilei und Descartes zu Newton und Leibniz verläuft. An die Stelle transzendenter Formen oder Teleologien der Bewegung setzt er eine mechanische Abfolge beliebiger zeitlicher Momente. Zeit wird zur unabhängigen Variablen, die unterschiedliche Positionen eines Körpers im Raum definierbar und damit eine bestimmte Vorstellung von Be-

---

<sup>11</sup> Deleuze I, S.15.

<sup>12</sup> Deleuze II, S.46.

wegung anschreibbar macht. Doch so sehr sich der Film damit einer "naturwissenschaftlichen" Erfahrung aussetzt, so wenig reicht dies aus, um sein Wesen zu fassen. Denn gleichzeitig reproduziert er nicht eine Beliebigkeit zeitlicher Momente. Vielmehr arbeitet er mit "herausgehobenen Momenten", durchläuft er Intervalle einer anderen Zeitlichkeit – und von nichts anderem zeugt seine Genealogie, die Bilder in eine bestimmte Beziehung zueinander versetzt oder "montiert".

Was aber erlaubt diese herausgehobenen Momente, wie gehen sie aus dem Bewegungs-Bild hervor, und wie brechen sie in seine Reihe beliebiger Zeitmomente ein? Deleuze unterscheidet zwischen der organischen Komposition der amerikanischen "Schule" (Griffith), der dialektischen Montage der russischen (Eisenstein, Pudovkin, Dovzenko), dem mathematisch Erhabenen des französischen Nachkriegsfilms (Gance) und dem dynamisch Erhabenen im deutschen (Murnau, Lang). In allen diesen "Schulen" geht es, wenn auch in unterschiedlichen Formen, darum, die Übergänge des Bewegungs-Bildes auf ein Intervall zu beziehen, in dem sich das Bild von sich selbst trennt und in Beziehungen zu anderen Bildern übergegangen ist. Wie, so ließe sich deshalb die Frage zusammenfassen, die diese Kompositionsweisen durchläuft, konstelliert sich in diesen Übergängen das herausgehobene Moment? Natürlich, diese Frage ist keineswegs unvertraut. Unausgesprochen zitiert Deleuze die dritte Kritik Kants, sofern sie im "Erhabenen" nach der Möglichkeit des herausgehobenen Moments fragt. Bereits im "Erhabenen" hatte sich das Problem von Bewegung und herausgehobenem Augenblick nämlich im Horizont der Zeit gestellt. Es handelt sich, wie Kant erklärt, um die Zusammenfassung "des Sukzessiv-aufgefaßten in einen Augenblick", um einen "Regressus, der die Zeitbedingung im Progressus der Einbildungskraft wieder aufhebt, und das Zugleichsein anschaulich macht. Sie ist also (da die Zeitfolge eine Bedingung des innern Sinnes und einer Anschauung ist) eine subjektive Bewegung der Einbildungskraft, wodurch sie dem innern Sinne Gewalt antut, die desto merklicher sein muß, je größer das Quantum ist, welches die Einbildungskraft in eine Anschauung zusammenfaßt." <sup>13</sup> Insofern steuerte die konsekutive Zeitreihe im *Zugleichsein* auf einen Augenblick zu, in dem sich die Bewegung der Wahrnehmung nicht etwa fortsetzt, sondern als Anschauung des *Zugleichseins* kollabiert. Kant, der Filmemacher also: von Anfang an, wenn auch indirekt, kündigt sich mit dem *Zugleich* im Bewegungs-Bild eine bestimmte Zeitlich-

---

<sup>13</sup> Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Werke Bd.10, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, A 98-99.

keit an. Zwar ist die Zeitfolge Bedingung des inneren Sinns und der Anschauung; doch dazu muß sie von einer anderen Zeitlichkeit des *Zugleichseins* unterbrochen worden sein, das dieser Zeitfolge nicht untersteht. Bei Kant trägt sie den Namen des kategorischen Imperativs. Aber ordnet sich das "Erhabene", das aus dem Jenseits möglicher Wahrnehmung einbricht, um sich als Gesetz zu schreiben, nicht selbst noch um ein "transzendentes Signifikat"? Und wie könnte diese Heraushebung, die bei Kant antizipiert wird, unter Bedingungen des Bewegungs-Bildes werden?

**Differenz der Wahrnehmung.** Man wird allerdings einen Schritt zurücktreten müssen. Alles kommt darauf an, das Bewegungs-Bild zunächst daraufhin zu analysieren, was es in ein Wahrnehmungsbild übergehen läßt, um es aus der Bewegung "hervorzuheben". Denn zunächst gibt es nur das Bewegungs-Bild; und der erste Zeuge, den Deleuze aufruft, heißt Henri Bergson, der in *Materie und Gedächtnis* schreiben konnte: "Für uns ist die Materie eine Gesamtheit von 'Bildern'. Und unter 'Bild' verstehen wir eine Art der Existenz, die mehr ist als was der Idealist 'Vorstellung' nennt, aber weniger als was der Realist 'Ding' nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem 'Ding' und der 'Vorstellung' liegt. Diese Auffassung der Materie ist ganz einfach die des gesunden Menschenverstandes." <sup>14</sup> Bergson siedelt die Bilder also nicht mehr auf der Oberfläche der Dinge an, hinter der sich ein "Ding an sich" oder ihr "Wesen" verbergen würde. Vielmehr gibt es *nur* Bilder, die aufeinander einwirken. Die Bilder umfassen nicht mehr die "äußere Erscheinung" der Materie, sie sind die "Materie selbst"; und was man Naturgesetze nennt, beschreibt lediglich die Regularien, in denen sie aufeinander einwirken. Und das sind bereits Begriffe, die der Film hervorbringt. Was nämlich gibt sich in ihm zu sehen?

Tatsächlich beschreibt das Bewegungs-Bild Bergsons zunächst die "objektive" Welt der Naturwissenschaften, wie sie sich "vor" jeder Wahrnehmung verhält; mehr noch: in dieser Perspektive stellen sich auch Körper und Gehirn nur als Bilder dar, die in Beziehung zu anderen, sie umgebenden Bildern stehen. Bilder "vor" aller Wahrnehmung also; oder eine Engführung von Licht, Bewegung und Sein. Wie aber ist dann Wahrnehmung zu denken? Wie kann das Wahrnehmungsbild – die Aufzeichnung von Bildern, ihr Auftauchen in einer kadrierten, gerahmten oder repräsentativen Ordnung – aus dem Bewegungs-Bild hervorgehen? Bei Bergson führt sich diese Möglichkeit im Intervall einer Differenz ein, die bei ihm den Titel des *Spontanen*

---

<sup>14</sup> Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Meiner 1991, Einleitung S.I.

trägt und bemerkenswerter Weise einer *Schwächung* der Bilder korrespondiert: "Der Zusammenhang, in dem die Bilder untereinander stehen, ist der indifferente einer rein mechanischen Bewegung, sie wenden einander alle ihre Seiten auf einmal zu, d.h. sie wirken und reagieren mit allen ihren Elementen auf einander, und folglich wird keines von ihnen zur Wahrnehmung, und keines nimmt bewußt wahr. Stoßen sie aber irgendwo auf ein Etwas, das mit einer gewissen Stärke spontan reagiert, so wird ihre Wirkung in demselben Maße geschwächt, und diese Verringerung ihrer Wirkung ist gerade unsere Vorstellung von ihnen. Unsere Vorstellung von den Dingen würde also letzten Endes daher stammen, daß die Dinge sich an unserer Freiheit brechen." <sup>15</sup>

Offensichtlich beschreibt die Wahrnehmung einen Bruch, in dem sich das Moment einer bestimmten "Freiheit" ankündigt. Und darin besteht, was Bergson dem Denken zumutet. Dieser Bruch läßt sich in der "natürlichen Wahrnehmung" eines "Subjekts" nämlich nicht mehr fundieren. Vielmehr markiert er, was jeder "natürlichen Wahrnehmung" als *téchne* vorausgegangen sein muß oder jede Wahrnehmung als technisch ausweist. Vor allem beschreibt er also *technische* Transformationsregeln, die eine beliebige Wahrnehmung aus dem Bewegungsbild auftauchen lassen. Spontan, also frei, ist, was sich *von selbst* ereignet, *autómaton* oder "automatisch". Gerade Bergson, dessen "Vitalismus" jeder Aufspaltung des Wirklichen in unbewegliche Segmente widerspricht, läßt deshalb keinen Zweifel daran, daß "Freiheit" ebenso medial wie technisch zu denken sein wird. Nicht zufällig beruft er sich auf Photographie des Bewegungs-Bildes, wo er die Möglichkeit einer solchen Unterbrechung denkt. Gäbe es einen bestimmten Widerstand nicht, so notiert er, dann bliebe "die Photographie des Ganzen Licht, denn es fehlt die Platte, auf der das Bild aufgefangen wird. Unsere Zonen der Indeterminiertheit übernehmen sozusagen die Rolle dieser Platte. Sie fügen dem Vorhandenen nichts hinzu; sie bewirken nur, daß die reelle Wirkung durchgeht und die virtuelle bleibt" <sup>16</sup>. Damit führen sich Freiheit oder Indeterminiertheit medientechnisch als Aufzeichnungsapparatur ein, die den mechanischen Prozeß von Einwirkung, Aktion und Reaktion der Bilder unterbricht. Anders gesagt, durchläuft das Bewegungs-Bild im Medium der "fotografischen Platte" eine Spaltung in Reelles und Virtuelles. Sofern die reelle Wirkung hindurchgeht, kommt sie einer Aktion gleich, die auf den empfangenen Reiz zurückwirkt. Diese

---

<sup>15</sup> ebd., S.21f.

<sup>16</sup> ebd., S.24.



Aktion treibt den Körper, selbst Bild unter Bildern, dazu, eine Veränderung in den Bildern vorzunehmen oder auf sie einzuwirken. Keinen Augenblick wird die Beziehung von Bild und Bewegung dabei aufgelöst; Wahrnehmung ist vom sensomotorischen Apparat nicht zu trennen. Aber vor allem ist diese Aktion bereits durch Zonen einer Indeterminiertheit hindurchgegangen, in der sich der Reiz auch in anderen, virtuell gebliebene Handlungen zurückhält. Aktionsbild und Virtuelles zeugen insofern, wenn auch noch in indirekter Weise, von einer *Zeitlichkeit*, die sich nicht nur mit der Wahrnehmung eingeführt, sondern sie vor allem eröffnet hat.

**Teilung der Zeit.** Nicht anders verschiebt der Film die Logik der Wahrnehmung; und deshalb beschreibt er keine Technik, die sich einer "natürlichen Wahrnehmung" entgegensetzen ließe. Jede Wahrnehmung resultiert aus einer Abschwächung oder Unterbrechung des mechanischen Zusammenhangs der Bilder. Sie entspringt einem Bruch, der sich als Indeterminiertheit ins Gefüge von Ursachen und Wirkungen einzeichnet. Wahrnehmung rührt aus dieser Abschwächung oder Subtraktion der Bilder. Sie zeichnet sich in der indifferenten Ordnung mechanischer, blind agierender und reagierender Bilder als spezifische Differenz ein.

Nicht in Begriffen einer transzendentalen Philosophie, sondern zunächst strikt medientechnisch wird sie in Bergsons "Vitalismus" gedacht: "Das Gehirn ist also nach unserer Ansicht nichts anderes als eine Telefonzentrale: seine Aufgabe ist, 'die Verbindung herzustellen' – oder aufzuschieben. Es fügt dem, was es empfängt, nichts hinzu; aber da alle Wahrnehmungsorgane mit ihren letzten Enden in ihm münden und alle motorischen Mechanismen des Rückenmarks und des verlängerten Marks ihre befugte Vertretung in ihm haben, so ist es in Wahrheit eine Zentralstelle, wo der periphere Reiz Anschluß an diesen oder jenen motorischen Mechanismus gewinnt, den er sich jetzt wählt und nicht mehr aufdrängen läßt. Da sich aber in dieser Substanz eine ungeheure Menge motorischer Bahnen auftun können und zwar *alle zugleich* für ein und denselben peripheren Reiz, so hat dieser Reiz die Fähigkeit, sich ins Unendliche zu teilen und sich folglich in unzähligen bloßen Ansätzen zu motorischen Reaktionen zu verlieren." <sup>17</sup> Ist es zufällig, daß sich in Bergsons "alle zugleich" das "Zugleichsein" Kants zu wiederholen scheint? Wie korrespondiert dieses *Zugleich* mit dem Unendlichen der Teilung? Und was bedeutet das für die "herausgehobenen Momente" des Bewegungs-Bilds, also den Film? Zumindest fällt auf,

---

<sup>17</sup> ebd., S.14f.

daß Bergsons Ästhetik des Virtuellen, auf die sich Deleuze beruft, in einer Terminologie vorgetragen wird, die zunächst dem Universum optischer Medien entlehnt ist. Doch sogleich wird diese erste Terminologie von einer zweiten überlagert, die aus der Welt elektrischer Medien und spezifischer Schalt-Techniken stammt. Die Einschnitte, in denen sich die Bilder in eine reelle und eine virtuelle Wirkung aufspalten, führen sich durch eine Vermittlungsinstanz ein, die Bergson mit einer Telefonzentrale vergleicht: sie stellt Reize durch oder hält sie zurück und führt damit eine Zeitlichkeit ein, die das Bewegungsbild skandiert. Die Reize werden nämlich nicht nur verteilt; nicht weniger unterliegen sie einer *Teilung*. Die Indeterminiertheit, so wiederholt Bergson ausdrücklich, wird "in einer Reflexion der unsern Körper umgebenden Bilder zum Ausdruck auf sich selbst oder vielmehr in einer Teilung dieser Bilder zum Ausdruck kommen..."<sup>18</sup>

Alle Probleme des Intervalls spitzen sich hier zu – und mit ihnen die Frage nach der Zeit. Sie betrifft das Verhältnis von Vermittlung und Aufschub, von Verteilung und Teilung oder von Reellem und Virtuellen. Auf der einen Seite gibt es nämlich eine Wahrnehmung, die mit dem Objekt zusammenfällt; wie Deleuze in seiner Bergson-Monografie schreibt: "Wir nehmen die Dinge dort wahr, wo sie sind, die Wahrnehmung versetzt uns von vorneherein in die Materie hinein, sie ist a-personal und läuft mit dem wahrgenommenen Objekt zusammen."<sup>19</sup> Auf der anderen Seite aber hat der empfangene Reiz eine Indeterminations-Zone durchlaufen, die eine Re-Aktion zurückhält und sie einem Virtuellen zuordnet, das sich von Fall zu Fall, in bestimmten Bildern nämlich, erneut aktualisieren wird: in den Erinnerungen etwa, den Träumen... Anders gesagt: die Differenz schreibt sich *im* Gedächtnis oder *als* Gedächtnis nieder. Und damit hat sich bereits eine Zeitlichkeit angekündigt, die der Mechanik beliebiger Zeitpunkte nicht mehr unterliegt. In ihr machen sich alle Beziehungen zwischen dem Bild und dem Virtuellen geltend. Denn hier findet nicht nur das Wahrnehmungsbild seinen Ur-Sprung, sondern auch jedes andere der Bilder: buchstäblich zerspringt das Bewegungsbild in eine Typologie differenter Bilder. In ihrem Medium wird Deleuze deshalb die Taxonomie des Films realisieren: Wahrnehmungsbild, Aktionsbild, Triebbild, Affektbild, Erinnerungsbild, Traumbild... alle Bildtypen, in denen sich das Bewegungsbild des Films als offenes System herstellen

---

<sup>18</sup> ebd., S.52.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius 1989, S.38.

wird, sind auf ihre Weise bereits vom Gedächtnis, vom Virtuellen oder einer bestimmten Zeitlichkeit affiziert.

Doch um so mehr zeichnen sich hier auch Fragen ab, die eine genauere Analyse der Beziehungen von Zeit und Bild herausfordern und sich im übrigen auch an Deleuze richten lassen. Die eine betrifft die Zeitanalyse Bergsons, an die Deleuze anknüpft. Offenbar erweist sie jede Gegenwart als "ursprünglich" in sich gespalten, wenn sie sich von Anfang an in die Aktualität des Sensomotorischen und die Virtualität des Gedächtnisses teilt. Und doch, denkt Bergson die Zeit damit nicht noch immer vom Privileg der *Gegenwart* her? Und bleibt dies in bestimmter Hinsicht nicht unzureichend, wie Heidegger zu Bergson anmerkt? <sup>20</sup> – Eine zweite Frage betrifft, davon ausgehend, das Verhältnis zwischen den Ver-Teilungen und den Teilungen der Bilder. Wäre es völlig abwegig, dieses Verhältnis auf die Beziehungen von analogen zu digitalen Techniken oder Zeichen zu beziehen? Und legt Bergson diesen Schluß nicht selbst nahe, wenn er die Indeterminiertheit, die sich mit der Zeitlichkeit einführt, in Begriffen einer *Schalttechnik* faßt, die weniger optischen Medialitäten des Bildes als vielmehr differentiellen Techniken der Telekommunikation, weniger dem "Analogen" als dem "Digitalen" entlehnt sind? Könnte von hier aus nicht auf eine gewisse Nähe des Bewegungs-Bildes zum analogen, des Zeit-Bildes zum digitalen Zeichen geschlossen werden? Deleuze wird diesem Schluß zwar widersprechen, und es sind nicht die schlechtesten Gründe, die er anführt. Aber immerhin, bereits hier wird absehbar, wie sehr auch nach dem Digitalen im Horizont einer Analyse der Zeit und des Zeit-Bildes zu fragen sein wird.

**Einschub zur Metaphorologie.** Doch noch früher könnte man einwenden, daß sich all diese Analysen im Horizont einer bestimmten Metaphorik bewegen. Denn was bedeutet es, eine "Indeterminations-Zone" wie eine "fotografische Platte" funktionieren zu lassen? Und was, Schalttechniken der Telekommunikation einzuführen, um die Differenz von Teilung und Zeit zu denken? Lassen sich solche Begriffe von ihrer eigenen Metaphorik, von einer "Bildhaftigkeit" nicht gleichsam gefangen nehmen und forttragen? Doch zum einen: wäre dies das schlechteste? Und zum andern oder vor allem: stillschweigend setzt eine solche Frage voraus, daß es "hinter" den Metaphern oder "in" ihnen eine Bedeutung gäbe, die nicht-metaphorisch wäre – und insofern "wahr". Man unterstellt den Metaphern eine "eigentliche", eine von jeder

---

<sup>20</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1989, S.328f.

übertragenen oder "bildhafter" Bedeutung unabhängige "Intelligibilität". Zwar soll sich diese Intelligibilität in das Bild der Metapher einkleiden oder investieren können, doch nur unter der Bedingung, daß Vorkehrungen getroffen wurden, die die Übertragung (*metaphorá*) daran hindern werden, in unkontrollierte Bewegungen dieser Bilder überzugehen und die "eigentliche" Wahrheit zu verfehlen. Anders gesagt, setzt man bereits ein Regime von Begriffen voraus, das sich über die Metaphern, also über die Bilder errichtet hat. Man wird also zum Metaphysiker oder Semiologen. Die Bilder werden genötigt, eine Bewegung zu beschreiben, die von einer "eigentlichen" Bedeutung ausgeht, um zu ihr zurückzukehren<sup>21</sup>. Stets beschreibt die Wahrheit insofern die Zirkel einer Narration, die sich zwischen einem Anfang und einem Ende entspannt. Bilder und ihre Übertragungen sollen in diesem Zirkel nur einspringen können, um eine "eigentliche" Bedeutung zu sich zurückfinden zu lassen. Kurz, man unterwirft Übertragung, Medium und Bewegung einer *Teleologie* des narrativen Sinns und seiner Zeit; und immer kehrt man damit zu einem bestimmten "Autorenfilm" zurück, der die Techniken der Metaphern und Bilder im Zeichen eines bestimmten, unhintergehbaren oder eigentlichen "Subjekts" und seiner Semiologie kontrollieren soll.

Doch zum einen sind alle Begriffe, die derart über die "Eigentlichkeit" der Bedeutung wachen sollen, selbst schon "Metaphern". Dies gilt nicht erst für den "Begriff des Begriffs" selbst, indem er greifen und begreifen will, für den Begriff des *sub-iectum* als eines Unterworfenen oder für den des Eigenen, des Eigentums oder der Eigentlichkeit, der bereits griechisch mit der *Idiotie* des Privatmanns korreliert. Es gibt *nur* Metaphern oder Übertragungsbewegungen, wie Nietzsche zeigen konnte, und dies nicht einmal als erster. Aber zum andern und über Nietzsche hinaus: von einer Metapher oder einem Bild ohne eine Relation zum "Eigentlichen" oder von einer Metapher einer Metapher zu sprechen, ist bereits darauf hinausgelaufen, den Begriff der Metapher selbst zerfallen zu lassen. Und insofern gibt es nicht einmal "Metaphern". Es gibt eine *metaphorá* medialer Übertragungen, in denen Bilder wie Begriffe gleichermaßen auftauchen, um produktiv zu werden. Und ist es nicht das, wovon Bergson ausgeht, oder das, wovon Deleuze spricht: von einer Bewegung ohne "Eigentlichkeit", auf die sie zulaufen würde? Vom Bewegungs-Bild, das sich auf keinen "transzendentalen Signifikanten" einer "eigentlichen Wahrheit" zurückführen läßt? –

---

<sup>21</sup> Vgl. Hans-Joachim Lenger: *Vom Abschied. Ein Essay zur Differenz*, Bielefeld: transcript 2001, S.57ff.

Deshalb läßt sich nicht einmal auf direktem Weg beantworten, in welchem Maß Begriffe bei Bergson, Peirce oder Deleuze einer Metaphorik unterliegen, die sie gefangen nähme und an "der Wahrheit" vorbeigehen ließe. Stillschweigend hat, wer dies fragt, die Wahrheit schon zu einer substantiellen Gegebenheit gemacht, als dessen Priester die Philosophen eingesetzt werden. Überraschend mag das zumindest sein, wo dies Künstlern widerfährt oder solchen, die vorgeben, mit "Kunst" zu tun zu haben. Es ist, als könnten sie sich ihrer selbst nur sicher sein, solange sie daran glauben dürfen, "andernorts" gäbe es *die* Wahrheit und Begriffe oder Instanzen, die für diese Wahrheit bürgen. Aber was, wenn es keine Begriffe gäbe, auf die sich die Bilder zurückführen lassen? Dann würden sie keine Bewegung beschreiben, die auf ein Ziel hinausliefe. Und auch die Zeit wäre nicht mehr das Gezählte an der Bewegung. Vor allem aber: was, wenn die Begriffe nur auf diese Weise Bilder – und damit *produktiv* werden könnten?

**Typologie der Bilder.** Allemal gibt den Ausschlag, daß die Wahrnehmung von einer Übertragungs-Bewegung der Bilder nicht zu trennen ist, die ihr vorangegangen sein muß. Bewegung und Wahrnehmung sind deshalb durch ein erstes Intervall getrennt. In der Wahrnehmung empfängt sich etwas, ohne daß dem Empfangenen etwas hinzugefügt würde, doch teilt es sich hier, verteilt sich und läuft in jene Sensomotorik des Körpers zurück, die auf die ihn umgebenden Bilder zurückwirkt. Nur als Aufschub, als Temporalisation kann sich ein Wahrnehmungsbild herstellen; und um so weniger ist es vom Bewegungs-Bild zu trennen. Nur deshalb kann sich an der Kamera eine Emanzipation vollziehen, die sie aus jeder Illusion einer "natürlichen" Verankerung losreißt und etwa, wie bei Vertov, zum "Kino-Auge" macht: "Bei Vertov ist das Bewegungsintervall die Wahrnehmung, ein Blick, das Auge. Nur daß es nicht das allzu unbewegliche Menschaugen, sondern das Auge der Kamera ist, das heißt ein Auge in der Materie, eine Perzeption, wie sie in der Materie vorkommt..."<sup>22</sup> Insofern stellt der Film keineswegs die technische Entfremdung einer "natürlichen" Wahrnehmung dar. Ganz im Gegenteil, er bringt eine neue Wirklichkeit hervor, indem er die Bewegungs-Bilder eines Materie-Auges aufzeichnet – und zwar gerade dort, wo er mit der Illusion des "allzu unbeweglichen Menschaugen" bricht, wie Deleuze erklärt.

---

<sup>22</sup> Deleuze I, S.63.

Deshalb setzt hier das zweite Moment einer Analytik der Bilder ein: das Intervall, das die Bewegungs-Bilder voneinander trennt, sie durchquert, teilt und als Verteilung ermöglicht. Es ist jene Differenz von Bildarten, die gemeinsam mit den Zeichen erscheinen, aus denen sie sich zusammensetzen werden, wie Deleuze sagt – auch eine Taxonomie der Bilder also verlangt nach Zeichenbegriffen. Aber anders als eine Semiologie, die sich um die Idealität eines "transzendentalen Signifikats" gruppiert, werden sich diese Zeichen nicht mehr einer Materie einprägen, um sie sich als metaphorischen Signifikanten zum Transport einer "narrativen" Bedeutung dienstbar zu machen. Bild und Zeichen sind vielmehr von Anfang an miteinander verschränkt, verweisen unlösbar aufeinander. Denn überhaupt existiert eine Sprache "lediglich als Reaktion auf eine *nicht-sprachliche Materie*, die sie transformiert. Aus diesem Grund sind die Aussagen, ist die Erzählhandlung keine Gegebenheit der sichtbaren Bilder, sondern eine Konsequenz, die von dieser Reaktion herrührt" <sup>23</sup>. Und dies eröffnet die Typologie der Bilder. Sofern der wahrgenommene Reiz nämlich zur Sensomotorik von Bewegungen durchgestellt wird, die auf den Reiz zurückwirken, hat er den Charakter einer *Aktion* angenommen, die sich im *Aktionsbild* manifestieren wird. Sofern die Wahrnehmung einen Eindruck hinterläßt, dessen Teilung alle Möglichkeiten einer Ver-Teilung überfordert und sie innehalten läßt, schlägt er sich im *Affektbild* nieder. Und sofern sich der Reiz zurückhält, schreibt er sich als Erinnerung nieder und trägt sich einer Sphäre ein, die als *Erinnerungsbild*, aber auch als *Traumbild* enge Beziehungen zum Virtuellen, unterhalten wird. Davon ausgehend läßt sich eine erste Taxonomie des Films entwerfen: das Bewegungs-Bild hat sich von Anfang an in eine Typologie von Bildern aufgespalten, die unablässigen Transformationen unterliegen. Aber keinen Moment hört es deshalb auf, Bewegungs-Bild zu sein.

**Intervall, Wahrnehmung, Aktion, Affekt.** In diesen Transformationen oder Transmissionen trennt sich vielmehr die a-personale Wahrnehmung des Bewegungs-Bilds von sich selbst, ohne die Ebene des Bewegungs-Bilds zu verlassen. Ganz im Gegenteil; beständig neigt die Wahrnehmung dazu, in die Diffusion einer a-personalen Wahrnehmung zurückzukehren, aus der sie sich erhebt. Und deshalb schreibt Deleuze: "Wenn die natürliche, subjektive Wahrnehmung für den Film keineswegs Modell ist, dann deswegen, weil die Beweglichkeit seiner Zentren, die Veränderlichkeit seiner Kadrierungen immer zu einer Wiederherstellung von ausgedehnten Zonen

---

<sup>23</sup> Deleuze II, S.47.

ohne Zentrum, ohne Bildfeldbegrenzungen führt; er tendiert also zu einer Rückkehr zum ersten System der Bewegungsbilder: universelle Variation, totale, objektive und diffuse Wahrnehmung." <sup>24</sup>

Aber das Wahrnehmungsbild tendiert nicht nur zu dieser Diffusion des Objektiven. Ebenso krümmt es sich um sich selbst, erzeugt es eine *Umgebung*, in der es sich vom ersten, vom Bewegungsbild absetzt und ihm gegenübertritt. Das Wahrnehmungsbild verbleibt also nicht auf seiner eigenen, einer ersten Ebene. Es geht auf eine zweite Ebene über, die die erste bezeichnet, es schreitet von der "Erstheit" zur "Zweitheit" (Peirce) fort, in der sich schließlich die *Aktion* ankündigt. Wahrnehmung und Aktion korrespondieren deshalb einander von Anfang an, wobei die Räumlichkeit der Wahrnehmung nunmehr der Zeitlichkeit der Aktion entspricht. Denn alles hängt von jenem Intervall einer Indetermination ab, deren Virtualität sich mit der Spaltung von Bewegung und Wahrnehmung selbst eingeführt hat. Je tiefer dieses Intervall in die Bewegung eingreift, je größer der Abstand ist, der zwischen einem empfangenen Reiz und seiner Durchstellung ins sensomotorische System ist, desto stärker wirkt das Virtuelle auf Wahrnehmung und Aktion ein. "Das ist also die zweite Metamorphose des Bewegungsbilds: es wird *Aktionsbild*. Unmerklich geht man von der Wahrnehmung zur Aktion über. Das entsprechende Verfahren besteht nicht mehr in der Eliminierung, der Auswahl oder Bildfeldbegrenzung, sondern in der Krümmung des Universums, woraus sich zugleich die virtuelle Einwirkung der Dinge auf uns und unsere mögliche Einwirkung auf sie ergeben." <sup>25</sup>

Allerdings setzt sich noch ein drittes Moment zwischen Wirkungen und Einwirkungen frei, der *Affekt*. Denn es gibt nicht nur den Reiz, die Wahrnehmung und die Aktion, die aus dem Intervall hervorgehen. Es gibt ebenso das "Dazwischen" des Intervalls, in dem sich diese Teilungen zutragen und zu Ver-Teilungen der Bilder werden. Der Affekt entspricht insofern Intensitäten des Bewegungs-Bildes, die weder zur Wahrnehmung noch zur Aktion werden, sondern das Intervall selbst besetzen. "Wenn unter diesen Umständen unsere fixierte rezeptive Seite Bewegung absorbiert, anstatt sie in einer Brechung abzulenken, kann unsere Aktivität nicht mehr anders antworten als mit einer 'Strebung', einer 'Anspannung', welche die momentan oder örtlich unmöglich gemachte Aktion ersetzt. Von daher stammt der sehr gute

---

<sup>24</sup> Deleuze I, S.94.

<sup>25</sup> Deleuze I, S.95.

Definitionsvorschlag Bergsons für den Affekt: 'eine Art motorischer Strebung in einem sensorischen Nerv', das heißt eine motorische Anstrengung auf einer unbeweglich gemachten rezeptiven Platte." <sup>26</sup>

**Fragen an Deleuze I.** Wahrnehmung, Aktion und Affekt also: sie bilden ein erstes Ensemble, das die Taxonomie des Bewegungs-Bilds freisetzt. Zunächst bezieht sich diese Taxonomie auf die Intervalle, aus denen die Bilder hervorgehen. Aber dazu müssen vor allem die Abstände untersucht werden, in denen sich die Bilder jeweils zu sich selbst verhalten. Ihre Übergänge ordnen sich um Logiken eines Intervalls, das keinem unbewegten Schnitt mehr entspricht, sondern selbst Bewegung "ist". Als Bewegung des Intervalls durchquert und ermöglicht sie die Bilder und deren Bewegung; Bewegung und Wahrnehmung konstellieren sich in einem Gefüge, das sich zwar in den Technologien des Films niederschlägt, deren "Wesen" jedoch weder technisch noch technologisch "ist".

*Und deshalb bedarf es der Zeichen.* Sie skandieren die Transformationen, denn sie markieren die Intervalle, die die Bilder in ihren Metamorphosen durchlaufen oder in denen sich ihre Übergänge herstellen. Die Zeichen springen ein, wo sich Bilder nicht mehr nur auf andere Bilder, sondern vor allem auf die Abstände oder Intervalle beziehen, die diese Relationen herstellen. Der zweite Zeuge, den Deleuze deshalb aufruft, hört auf den Namen Peirce; und nicht nur auf dessen Philosophie des Zeichens wird zurückzukommen sein, sondern auch darauf, wie Deleuze dessen Zeichenbegriffe im Medium des Films verschiebt. – Doch schon jetzt böte die Beziehung von Intervall und Affektbild Anlaß, Fragen anzumelden, die sich auch an Deleuze stellen lassen. Denn der Affekt "bezeugt" nicht nur das Intervall. Er entspricht nicht nur einer Rezeption, deren Reiz nicht weitergeleitet werden kann, und er markiert insofern nicht nur eine gewisse Unterbrechung der Beziehung von Wahrnehmung und Aktion. Folgt man Deleuze, so besetzt der Affekt das Intervall, stellt er die unterbrochene Beziehung auch wieder her. Von nichts anderem sprechen seine eingehenden Analysen des Affekts und der Großaufnahme. Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, eine Großaufnahme ist ein Gesicht: und überall "behält die Großaufnahme ihre Kraft, das Bild aus seinen raumzeitlichen Koordinaten zu lösen, um den reinen Affekt in seinem Ausdruck zu zeigen" <sup>27</sup>. Aber stellt sich über diesen

---

<sup>26</sup> Deleuze I, S.96f.

<sup>27</sup> Deleuze I, S.135.



Ausdruck nicht eine bestimmte Kontinuität auch wieder her, wie Deleuze ebenso sagt? Entspricht der Affekt nicht einer Verzögerung, das die Bewegung skandiert, um sie wieder einsetzen zu lassen? Und wie soll sich dies denken lassen? Denn wenn der Affekt eine motorische Strebung in einem sensorischen Nerv ist – wie soll sich das Sensorische dann in Bewegung versetzen können und zur Bewegung zurückfinden? Möglicherweise gibt es bei Deleuze also eine Tendenz, das Intervall, den Abstand und die Differenz vor allem als Bewegungsmoment zu fassen; aber käme das nicht in gewissem Umfang selbst einer Unterdrückung der Differenz gleich?

**Krise des Aktionsbilds.** Diese Frage nach Bewegung, Intervall, Affekt und Aktion ist nämlich keineswegs marginal, und auch das Problem, inwiefern der Affekt zum Ausdruck wird, um die Bewegung wiederherzustellen, nicht gerade nebensächlich. Es wird sich erneut stellen, wo sich Fragen an Wim Wenders und Beziehungen von Bewegung und Affekt richten lassen, die sich in seinen Filmen zeigen. Ebenso wird dieses Problem eine Rolle spielen, wo es um die Beziehungen von "analogen" und "digitalen" Zeichen geht. Und doch setzt es früher ein – nämlich dort, wo sich die Krise des Aktionsbildes im Hollywood-Film zuträgt.

In bestimmter Hinsicht beschreibt diese "Krise" den Horizont vieler Begriffe, die Deleuze vorschlägt, und seine Taxonomie stellt nicht zuletzt den Versuch dar, dieser "Krise" eine andere Wendung zu geben. Doch auch, wenn es überraschend klingt, so stellt Deleuze zunächst die Frage, ob diese "Krise" den Aktions-Film nicht von Anfang an befallen hatte. Ist es überhaupt möglich, einen Film zu machen, der alle anderen Bildtypen aus sich ausschließt oder sie in reine Aktionsbilder übergehen läßt? "Wäre denn eine Krise des Aktionsbildes überhaupt etwas Neues? War sie nicht für den Film ein Dauerzustand? Außerhalb der Handlung stehende Episoden, tote Zeiten zwischen den einzelnen Handlungen, ja ein ganzes Ensemble von hinkommenden oder eingeschobenen Aktionen, die durch die Montage nicht weggeschnitten werden konnten, ohne den Film zu entstellen (daher die zweifelhafte Macht der Produzenten), waren zu allen Zeiten integraler Bestandteil auch des reinen Aktionsfilms." <sup>28</sup> Deshalb besteht die Aufgabe zunächst nicht darin, zu zeigen, daß dem Aktionsfilm etwas "fehlt", was ihm zurückgegeben werden müßte: die "Menschlichkeit" etwa oder die "Kunst". Noch weniger geht es darum, ihn anzukla-

---

<sup>28</sup> Deleuze I, S.275.

gen, sozusagen in fremdem Auftrag hergestellt zu werden – etwa im Namen politischer, ökonomischer oder militärischer Interessen. So viele Belege sich gewiß dafür finden ließen, so sehr müßte all dies auf eine Ideologiekritik hinauslaufen und überdies die Frage provozieren, in wessen "Auftrag" der Film statt dessen zu stehen habe. Eine Ideologiekritik würde die Ordnung der Bilder jedenfalls ebenso wenig erreichen wie Postulate "der Kunst" oder eines "künstlerischen Films"; schon gar nicht hilft die Berufung auf den "Autorenfilm" aus der Sackgasse heraus. Denn ist es nicht von Anfang an ein bestimmter "Autor", der die Welt zum Binom eines Duells verdichtet?

Das Problem muß vielmehr auf der Ebene des Bewegungs-Bildes aufgesucht werden. Denn im Aktionsbild stellt sich zunächst jene "Zweitheit" her, die den Affekt wahrnehmbar macht, an den sensomotorischen Bewegungsapparat durchstellt und in der Aktion auf die umgebenden Bilder zurückwirken läßt. Insofern entspricht das Aktionsbild einer Konstellation des Bewegungs-Bildes und einer bestimmten Narration, die sich in ihr freisetzt, ohne jedoch im Aktionsbild aufzugehen. Folglich fragt Deleuze danach, ob es den Aktionsfilm jemals außerhalb einer "Krise" gegeben hat. Denn nie konnte das Bewegungs-Bild zu einem "reinen" Aktionsbild werden. Stets wurde es von anderen Bildern, von toten Zeiten und ganzen Ensembles unverzichtbarer Einschübe durchquert, die das Aktionsbild von sich selbst trennen, es aufschieben und auf ein "Jenseits" verweisen, aus dem das Aktionsbild selbst hervorgeht. Insofern beschreibt dieses Bild von Anfang an die Geschichte seiner eigenen "Krise". Sie wegzuschneiden, definiert gewiß die zweifelhafte Macht der Produzenten. Doch ebenso skizziert sie, inwiefern das Aktionsbild daran gehindert werden soll, über sich hinauszuführen: nach der "Erstheit" und der "Zweitheit" also eine "Drittheit", wie Deleuze mit Peirce sagt: sie führt die Relationen einer Gesetzmäßigkeit ein, denn sie "ist eine Modifikation des Seins eines einzelnen Subjekts, welches der Modus eines zweiten ist, insofern es die Modifikation eines dritten ist. Sie kann ein innerer Grund genannt werden. (...) Jedes Gesetz bzw. jede allgemeine Regel drückt eine Drittheit aus, weil sie eine Tatsache dazu bringt, eine andere zu verursachen." <sup>29</sup> Deshalb kann das Aktionsbild bei Hitchcock mit sich abschließen, weil es hier bereits von einem Dritten auf sich zukommt. Unübersehbar führt sich in den

---

<sup>29</sup> Charles Sanders Peirce: *Weitere selbständige Ideen und der Streit zwischen Nominalisten und Realisten*, in: ders.: *Naturordnung und Zeichenprozeß. Schriften über Semiotik und Naturphilosophie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S.381.

Filmen Hitchcocks ein, was Deleuze das "mentale" oder das "Relation-Bild" nennt. Es geht weder in der Wahrnehmung auf noch im Affekt oder in der Aktion. Es rahmt und transformiert sie gleichermaßen, und so schafft es eine neue Situation. Sie geht nicht mehr von Zweien aus, die sich in Aktionen gegenüber treten, um mit der Bewegung im vielfachen Szenario des Duells abzuschließen. Vielmehr geht auch die Aktion aus Relationen hervor, die den Akteuren nicht nur einen Platz, sondern vor allem die Logik ihrer Aktion vorschreiben. Und darin treibt Hitchcock nicht nur das Aktionsbild an seine Grenze; nicht weniger muß er mit einer bestimmten Tradition des Filmschauspiels und der "Führung" seiner Schauspieler brechen.

**Fragen an Deleuze II.** Und doch können "Erstheit", "Zweitheit" und "Drittheit" bei Deleuze nur zu zentralen Zeichenbegriffen werden, indem er sie gegenüber jener Anordnung verschiebt, die sie bei Peirce eingenommen hatten. Erneut taucht damit die Frage nach ihrer "Differenz" auf. Denn einerseits markieren die Zeichen die Beziehungen von Wahrnehmung, Aktion und Relation, indem sie das Intervall adressieren, in dem sie sich die Bilder *zueinander* und *in sich* bewegen. Aber noch einmal: wie steht es dann beispielsweise um den Affekt, der dieses Intervall besetzen soll? Wird er es als Strebung, Spannung oder Trieb ausfüllen, einem Tensor gleich, der Intensitätsquanten freisetzt und die Übergänge herstellt?

Deleuze macht aber selbst unübersehbar deutlich, daß die Wahrnehmung nicht nur eine "Erstheit" darstellt, sondern ebenso Wahrnehmung "bleibt", wo sie in andere Bilder übergeht. Sie wird also keineswegs "einen ersten Bildtypus konstituieren, ohne sich in den anderen Bildtypen – falls sie vorhanden sind – fortzusetzen: Aktionswahrnehmung, Affektwahrnehmung, Relationswahrnehmung, etc. Das Wahrnehmungsbild muß demnach als Nullpunkt innerhalb der Ableitung betrachtet werden, die das Bewegungs-Bild vollzieht: vor der Peirceschen Erstheit muß eine 'Nullheit' angesetzt werden. Was nun die Frage 'Gibt es im Bewegungs-Bild außer dem Wahrnehmungsbild noch andere Bildtypen?' angeht, so wird sie von den unterschiedlichen Aspekten des Intervalls beantwortet: das Wahrnehmungsbild empfing die Bewegung auf einer Seite, aber es ist das Affektbild, welches das Intervall besetzt (Erstheit), das Aktionsbild, welches die Bewegung an die andere Seite weitergibt (Zweitheit), und das Relationsbild, welches die Gesamtheit der Bewegung mit all ihren Intervallmerkmalen wiederherstellt (Drittheit, mit der die Ableitung abge-

geschlossen wird)." <sup>30</sup> Die Einführung dieser "Nullheit" dürfte von außerordentlichem Wert sein. Sie könnte sich als Anschrift dessen, was auf jeder Ebene der Bildtypen fehlt, oder als Differenz eines leeren Platzes vor jeder Platzverschiebung herausstellen. Und könnte man insofern nicht von einer bestimmten "Digitalität" sprechen? Gewiß, dieser Frage wird nur näherzukommen sein, wenn der Kontext aufgesucht wird, in dem Deleuze nach den "analogen" und den "digitalen" Medien und Zeichen fragt. Dieser Kontext setzt insbesondere eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Seiten des Zeit-Bildes voraus.

Vor allem wird dabei keinen Augenblick vergessen werden können, daß jede Reflexion des Verhältnisses von "Analogem" und "Digitalem" Gefahr läuft, die Ordnung der Bilder zu verlassen und eine bestimmte semiologische Ordnung wiederherzustellen. Denn es geht nicht um Semiologien und noch weniger um bloße Techniken oder Technologien. Jeder Glaube, das Digitale könne mit apparativer Zwangsläufigkeit aus der "Krise" herausführen, hätte bereits vergessen, daß es um Differenzen geht, nicht so sehr darum, wie sich diese Differenzen adressieren lassen. Und mehr noch, bereits auf Anhieb: jeder Glaube an das Digitale hätte verkannt, daß es nicht zuletzt das Aktionsbild Hollywoods ist, das sich des Digitalen bedient. Im *Terminator II* terminieren sich Bilder und Zeiten gleichermaßen, und im *Gladiator* entfesseln sich digitale Bildwelten nur, um die allzu vertraute Logik der Aktion in einem ebenso gewaltigen wie gewalttätigen Rückgriff auf die "Geschichte" – und zwar im mehrfachen Sinn dieses Worts – wiederherzustellen. Und doch, die "moderne Gestalt des Automaten ist das Korrelat eines elektronischen Automatismus" <sup>31</sup>. Und deshalb gibt sich in ihm das Niveau der Auseinandersetzung vor. In ihm könnte die "Krise" des Aktionsbildes nämlich nicht nur eine bestimmte Grenze erreicht haben; sie könnte, wie jede "Krise", ebenso neue Techniken und Technologien hervorgebracht haben, in der sich ein virtuelles "Jenseits" im Innern dieser "Krise" bereits anzeigt. Und deshalb ließe sich das Digitale von hier aus untersuchen, indem danach gefragt wird, was in allen Beziehungen von Bewegung und Wahrnehmung, quer durch Erstes, Zweites und Drittes bereits als "Nullheit" interveniert hat, um jeder Finalisierung der Bewegung und der Wahrnehmung in der "Aktion" und ihrer Narrativität zuzuvorkommen.

---

<sup>30</sup> Deleuze II, S.49.

<sup>31</sup> Deleuze II, S.339.

**Zeitbrüche.** Aber wie gesagt, solchen Fragen wird auf "direktem" Wege nicht näherzukommen sein. Denn bisher wurde nicht einmal die Ordnung des Bewegungs-Bildes annähernd ausgeschöpft. Zwar setzte sich die Räumlichkeit der Wahrnehmung mit der Zeitlichkeit der Aktion in Beziehung. Zwar durchliefen die Bilder bereits jene Indeterminations-Zone, die sie mit einer bestimmten Virtualität skandierte und deshalb bereits, wenn auch "indirekt", die Zeit zur Geltung brachte. Doch wird es zuvor mehr noch darum gehen, jene "andere" Linie der Bilder zu verfolgen, die sich bei Deleuze im Anschluß an Bergson eröffnet. Denn wie steht es mit dem Affekt? Wie mit dem Gedächtnis und der Erinnerung? Wie mit dem Traum? Wie also steht es um das, was von der Indeterminations-Zone an den sensomotorischen Apparat nicht durchgestellt wird, was zurückgehalten wurde und deshalb als "Virtuelles" in jeder Wahrnehmung interferieren kann, sich in ihr aktualisieren läßt und ihr selbst als Virtualität einträgt? Bisher ist die Frage nach der Zeit also nur oberflächlich gestellt worden. Sie wird präzisiert werden müssen: nicht nur, um die Ordnung des Bewegungs-Bildes klarer zu fassen; sondern vor allem, um deutlich zu machen, daß mit der Zeit etwas ins Spiel gekommen ist, was sich, wie Bergson erklärt, von der zeiträumlichen Bewegung nicht nur graduell, sondern *wesentlich* unterscheidet. Unvermeidbar wird also die Frage nach dem, was bei Bergson "Dauer" heißen wird. Sie ist, wie Deleuze schreibt, "wesentlich Gedächtnis, Bewußtsein, Freiheit. Bewußtsein und Freiheit ist sie, weil sie in erster Linie Gedächtnis ist. Nun besitzt aber bei Bergson diese Identität von Gedächtnis und Dauer immer zwei Gesichter: 'Aufbewahrung *und* Anhäufung der Vergangenheit in der Gegenwart".<sup>32</sup>

Um diese beiden Gesichter der Zeit wird es nämlich gehen, wo Deleuze nach dem Zeit-Bild fragt, um einer bestimmten Einfalt zu begegnen. Denn nichts wäre einfacher als die Behauptung, Vergangenheit sei bloß vergangene Gegenwart, und nichts läge von hier aus näher als die These, das Gedächtnis bestünde darin, diese vergangene Gegenwart zurückzurufen. Insofern vielleicht eine Angelegenheit für Psychologen, könnte man aber die entscheidende Frage kaum gründlicher verfehlen. Die Auskunft erklärt nichts. Denn warum bleibt die Gegenwart nicht Gegenwart? Was läßt sie vielmehr vergehen? Was hat sie also bereits *in sich* zur Vergangenheit ihrer selbst werden lassen, was läßt sie also nur als Differenz zu sich selbst zu? Und wie kann Deleuze deshalb davon sprechen, daß sich die Vergangenheit *in der Gegenwart* aufgewahrt und anhäuft? Wie "gibt" sich die Zeit? Diese Frage führt

---

<sup>32</sup> Deleuze: *Bergson zur Einführung*, ebd., S.69.

nicht nur weiter als der simple Verweis auf ihr angebliches "Vergehen". Bei Bergson und Deleuze führt sie vielmehr in eine Zeitlichkeit des "Vergehens" selbst ein, um sie als *Dauer* zu denken. Und in jeder denkbaren Weise wird man dabei über die bisherigen Hinweise auf Schalttechniken einer Indeterminations-Zone auch hinausgehen müssen.

Um so hilfreicher dürfte es sein, sich diesen Fragen selbst auf einem Umweg anzunähern. Die Filme Wim Wenders' treiben nicht nur Bewegung und Bewegungs-Bild in bestimmter Weise über sich hinaus. *Zugleich* – und um die Differenzen dieses *Zugleich* wird es gehen – zugleich also führen sie Erinnerungsbilder ein, Traumbilder, virtuelle Bilder, die mit bestimmten Bewegungen einer bestimmten Narration gebrochen haben, um die Zeit ins Spiel zu bringen. Was also widerfährt den Bildern "am Ende der Welt" und darüber hinaus? Wird die Zeit sich in ihnen anschaulich werden? Und welche Fragen könnten von hier aus an Wim Wenders gerichtet werden?

## Fragen an Wenders

"Die Eisenbahn mit all ihren Rädern gehört einfach zum Kino. Das ist so eine Maschine wie eine Filmkamera. Beide stammen aus dem 19. Jahrhundert, aus dem mechanischen Zeitalter. Züge sind 'Dampfkameras auf Gleisen'." <sup>33</sup> So unlösbar also sind Bewegungen und Bilder miteinander verschränkt, und so wenig ist die Filmkamera einfach eine Maschine, die das Bewegungs-Bild "herstellen" würde. Von Anfang an besteht Wim Wenders auf einer Bewegung, die sich "vor" jeder Kadrierung, "vor" jeder Einfassung, "vor" jeder Bildfeldbegrenzung durch die Kamera abspielt. Die Eisenbahn, das Flugzeug, der Lastwagen... überall hat sich im Bewegungs-Bild bereits eine a-personale Wahrnehmung eingeführt: Dampfkamera. Die *aísthesis* des Films geht deshalb auch nicht einfach auf ein menschliches "Subjekt" zurück, wie es ein verbreitetes Vorurteil gern hätte, und schon gar nicht nimmt die Filmkamera einfach den Platz des menschlichen Auges ein. Ihre *aísthesis* ist vom Transport, von der Transmission, der Reise und ihren vielen Bewegungsmaschinen nicht zu trennen. Diese *aísthesis* ist in vielfache Medialitäten, Mittel oder Medien eingelassen, und aus ihnen taucht sie auf – seien es jene des Transports, seien es die vielfacher Kommunikationen. Was aber hebt die Filmkamera dann aus all diesen Bewegungsmaschinen heraus? Was privilegiert sie unter den Maschinen und Automaten der Bewegung? Wenn die Züge Dampfkameras auf Gleisen sind, wie Wenders zuspitzt, wenn sich in jeder *loco-motio* bereits alle Fragen von Bewegung, Bild, Wahrnehmung und Film stellen: was erlaubt es, das Bewegungs-Bild von der Filmkamera her zu denken?

**Äquivalent der Bewegung.** Wim Wenders verweist auf das 19. Jahrhundert, und in diesem Hinweis verbirgt sich noch ein Detail. Es betrifft die Formen der Bewegung, sofern sie sich um bestimmte Techniken oder Technologien des Kinos anordnen wird. Sofort ergeben sich hier zwei Probleme, die das "mechanische Zeitalter" (Wenders) betreffen. Zum einen ließe sich in Frage stellen, ob das 19. Jahrhundert tatsächlich nur das "mechanische Zeitalter" war. Jacquards Webstuhl, Babbage's Rechenmaschine – unübersehbar ist, daß die Mechanik keine unüberbrückbare Differenz zur Welt programmierbarer Maschinen einhält, sondern von Anfang an im

---

<sup>33</sup> Wim Wenders: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 1988, S.48.

Horizont ihrer Programmierbarkeit steht. Dies wird nicht der historischen Genauigkeit wegen gesagt, sondern um anzudeuten, daß die Filmkamera bereits im 19. Jahrhundert auf eine medientechnische Ordnung von Bewegung, Bild und Wahrnehmung trifft, aus der sie hervorgeht und die sich auf eine Mechanik im einfachen Sinn keineswegs reduzieren läßt. – Und daran schließt eine zweite Frage an: wie wird es dann um die Probleme von Bewegung und Bild stehen, sobald sie sich in einer Ordnung einer digitalen Programmierbarkeit stellen, die das Mechanische nur noch als angesteuerte Peripherie kennt?

"Wenders" ist der erste Name eines Regisseurs, den Deleuze in *Kino 1* erwähnt, und zwar nicht von ungefähr, wo sich der Begriff der Bewegung mit dem des Bildes verbunden hat. Deleuze betont nicht anders als Wenders, daß diese Verbindung auf das Segment des Films nicht zu reduzieren ist. Sie unterstellt "Bewegung" im weitesten Sinn, denn sie hat sich bereits allen Medialitäten des Transports und der Kommunikationen geöffnet, als Dampfkamera etwa. Doch läßt sich die Filmkamera als *allgemeines Äquivalent* einer Bewegung insofern denken, als sie völlig unterschiedliche Fortbewegungs- und Ausdrucksmittel durchquert, in denen sie wie ein Relais fungiert: "Man könnte sich eine Reihe von Fortbewegungsmitteln (Eisenbahn, Auto, Flugzeug...) und parallel dazu eine Reihe von Ausdrucksmitteln (Graphik, Foto, Film...) vorstellen: die Kamera erschiene dann als eine Art Relais oder besser noch als ein verallgemeinertes Äquivalent der Fortbewegungen. Und so erscheint sie dann auch in den Filmen von Wenders."<sup>34</sup> Wie in einem Relais oder einem allgemeinen Äquivalent würde in dem, was die Kamera als Bewegung aufzeichnet, indem sie selbst Bewegung ist, etwas "Neues" zur Erscheinung kommen. Diese Äquivalenzfunktion erstreckt sich nicht auf Kommunikationen im engen Sinn dieses Begriffs, also auf eine Übermittlung von Bildern und Zeichen. Sie verschaltet diese Kommunikationen mit dem Transport, die Transmission der Zeichen mit jener der Körper und unterläuft insofern und in jeder Weise die Grenzen, die ein bestimmter Cartesianismus zwischen Körper und Denken, Leib und Seele hatte ziehen wollen. Wenige Seiten später scheut sich Deleuze nicht einmal, diese These in traditionellen Begriffen der Metaphysik, wenn nicht gar denen einer Alchemie von Substanzen und Essenzen zu wiederholen. Während das 19. Und 20. Jahrhundert auf allen Gebieten eine technische Mobilisierung durchlaufen, wird die Kamera zum "'allgemeinen Äquivalent' aller Fortbewegungsmittel, die sie zeigt oder deren sie sich bedient

---

<sup>34</sup> Deleuze I, S.17.



(Flugzeug, Auto, Schiff, Fahrrad, Gehen, U-Bahn...). Aus dieser Äquivalenz macht Wenders das Herzstück seiner beiden Filme *Im Lauf der Zeit* und *Alice in den Städten*, womit er eine besonders anschauliche Reflexion über den Film in den Film einbringt. Mit anderen Worten, es ist das Eigentümliche des kinematographischen Bewegungs-Bilds, aus Transportmitteln oder Bewegungsträgern die Bewegung, ihre gemeinsame Substanz, oder aus Bewegungen das Bewegtsein, ihre Essenz, herauszulösen." <sup>35</sup>

**Die Bilder, die Geschichten.** Das Bewegtsein als Essenz der Bewegungen – dies sei im übrigen auch Bergsons Wunsch gewesen, wie Deleuze hinzusetzt. Denn das Bewegungs-Bild läßt sich als eine Bewegung von Bewegungen fassen, die alle Gegebenheiten hervorbringt, um sich im Bewegungs-Bild des Films zu Wahrnehmungsbildern zu transformieren. Um diese Funktion der Filmkamera zu präzisieren, hatte Deleuze jedoch noch einen zweiten Begriff eingeführt, nämlich den des "allgemeinen Äquivalents". Er stammt von Marx, doch wird er auch in den Beziehungen von Film, Bewegung und Zeitlichkeit eine entscheidende Rolle spielen. In der *Kritik der politischen Ökonomie* markierte er zunächst ein zentrales, wenn auch nicht das einzige Moment des Geldes. Es besteht darin, zum "allgemeinen Äquivalent" aller umlaufenden Waren oder Tauschwerte zu werden. Die Sphäre der einfachen Warenzirkulation ist nämlich zunächst die der Bewegung und des Austauschs der Waren. Doch um diese Bewegung zu ermöglichen, um die Waren in Austauschbeziehungen zu versetzen und darin auf ihre Wertbestimmung zurückkommen zu lassen, bedarf es des allgemeinen Geld-Äquivalents. "Allgemeines Äquivalent zu sein wird durch den gesellschaftlichen Prozeß zur spezifisch gesellschaftlichen Funktion der ausgeschlossenen Ware. So wird sie – Geld." <sup>36</sup> Geld bürgt für die Kompatibilität oder Äquivalenz des Austauschs. Es kontrolliert die Bewegungen und ermöglicht, was Marx bei Gelegenheit auch eine "Warenausprache" nennt. Insofern steht das "allgemeine Äquivalent" nicht nur für die Bewegung ein, sondern auch für eine bestimmte Narration: "Geldkamera".

Bereits in der "Warenausprache" kündigt sich insofern ein Problem an, das die "Finalisierung" des Bewegungs-Bildes betreffen wird, sofern es zum Wahrnehmungsbild wurde. Auch der Film ist Ware, und insofern wird er unter dem Vorzeichen einer

---

<sup>35</sup> ebd., S.41.

<sup>36</sup> Karl Marx: *Das Kapital*, Bd.I, Marx-Engels-Werke Bd.23, Berlin: Dietz 1956ff., S.101.

Warensprache gemacht oder dafür, *Geschichten* zu erzählen. Denn wie jeder weiß, lassen sich mit der Kamera Geschichten erzählen. Die Funktion der Kamera, allgemeines Äquivalent der Bewegungen zu sein, bewährt sich auch darin, einzelne Bilder in einer Weise zu montieren oder sich austauschen zu lassen, um darin bestimmte Narrationen hervorzubringen. Nichts scheint selbstverständlicher zu sein, und nichts stellt sich auch unwillkürlicher ein, sobald Bilder zueinander in Beziehungen treten. Doch wenn Wim Wenders dieser Struktur mißtraut, dann deshalb, weil sie die Bilder nicht nur in einer Geschichte auslaufen läßt, sondern mehr noch: sie macht diese Geschichte zur Bestimmung, die den Bildern aufgezwungen wird und sie insofern auch zum Rückzug zwingt.

**Automatismus der Bilder.** Dieser Zwang entspricht bereits der Bewegung, in der die Bilder zu Markte getragen werden. Sobald sie eine Beziehung miteinander eingehen, sobald sie einander gegenüber treten und austauschen, taucht aus ihnen wie selbstverständlich eine bestimmte Ordnung der Narration auf – nicht anders als die Marx'sche "Warensprache" in der Zirkulation. Und deshalb ist, diesem Zwang zu entgehen, alles andere als selbstverständlich. Er stellt sich ganz im Gegenteil immer neu ein. Wenders berichtet etwa von einem frühen Film, der in wenigen Einstellungen nichts weiter als eine *Landschaft mit Zug* zeigen sollte. Bereits die Montage völlig heterogener Bilder aber erzeugte, entgegen jeder Absicht, eine bestimmte Narration. "Im Film war der Zusammenhang durch den Schnitt, allein schon die Zusammenstellung dieser Bilder – ihre Reihung oder Kombination zu einer Sequenz – der erste Schritt zum Erzählen. Die Leute würden schon eine sehr weit hergeholte Beziehung zwischen den Bildern als Absicht ansehen, etwas zu erzählen. Doch das war nicht meine Absicht. Ich wollte lediglich Zeit und Raum kombinieren; doch von jenem Augenblick an mußte ich eine Geschichte erzählen. Seither und bis heute besteht für mich ein Gegensatz zwischen Bildern und Geschichten. Als würden sie gegeneinander arbeiten, ohne einander auszuschließen."<sup>37</sup>

Um diese asymmetrisch versetzte Beziehung eines Gegensatzes wird es gehen. Sobald die Bilder nämlich in Austauschbeziehungen eintreten, unterliegen sie, ganz unabhängig von jeder Absicht, einer bestimmten Finalisierung. Ihre Bewegung geht einem Ziel entgegen, in dem sie sich erschöpfen. Sie dienen einer Geschichte, sie arbeiten für eine Narration, und immer geht diese Narration mit einer Unterwerfung

---

<sup>37</sup> Wim Wenders: *Die Logik der Bilder*, ebd., S.69.

der Bilder einher, die sie zu "Transportmitteln" für etwas anderes, nämlich den "vollen Sinn" dieser Narration macht. In der Sphäre der Zirkulation oder des Austauschs entsteht – so als seien die Bilder auf sie hin entstanden – eine bestimmte "Geschichte". Und nichts, kein Hinweis, keine Absichtserklärung eines Regisseurs, wird die Bilder davor bewahren können, aus einer solchen Perspektive als bloße Äußerung eines narrativen Codes interpretiert zu werden. – Es sei denn, man könnte die Bilder solchen Automatismen einer Finalisierung entziehen; oder anders: man könnte das Bewegungs-Bild jener Teleologie eines narrativen Sinns entreißen, in dem die vermeintliche Wahrheit des Bildes verbürgt sein soll. In diesem Entzug, in diesem Riß oder Entriß besteht die asymmetrisch versetzte Beziehung des Gegensatzes zwischen Bildern und Geschichten, von dem Wenders spricht; darin arbeiten sie nämlich gegeneinander, ohne sich auszuschließen. Bei Wenders kann es deshalb keinen Automatismus eines Übergangs der Bilder zur Narration geben. "Ich glaube, daß ein Bild eher sich selbst gehört, während das Wort meist in einen Zusammenhang will, eben in eine Geschichte. Bilder haben für mich nicht automatisch die Tendenz, sich zu einer Geschichte zu fügen. Wenn sie ähnlich funktionieren sollen wie Wörter und Sätze, müssen sie erst 'gewaltsam' dazu gebracht, d.h. manipuliert werden."<sup>38</sup> Das Bewegungs-Bild enthält nämlich bereits in sich alle Virtualitäten, die es einer bestimmten narrativen Einvernahme entziehen oder dieser Einvernahme zumindest Widerstand entgegensetzen können. Dieser Widerstand besteht in nichts anderem als der Bewegung "selbst": Bewegung über jedes *télos*, über jedes Ziel und jede Perspektive eines Stillstands hinaus; Bewegung also, die ihre technischen Transport- und Ausdrucksmittel nicht etwa als "Mittel" behandelt, gerade gut genug, um den Sinn einer narrativen Botschaft zu übermitteln; Bewegung vielmehr, die jede Wahrnehmung, jede Aktion und jeden Affekt mit Virtualitäten durchkreuzt hat, um die Bewegung differieren zu lassen und den Versuch ihrer Finalisierung von innen zu zerreißen. Nicht zuletzt darin besteht der Spieleinsatz, mit dem Wenders die Bilder antreten läßt.

**Nach vorn und zurück.** Insofern verwundert nicht, wenn Deleuze die Filme Wenders' als Zeugen für die Beziehungen von Bewegungs- und Wahrnehmungsbild aufruft. An keinem Punkt läßt sich die Wahrnehmung von der Bewegung trennen; immer ist die Bewegung bereits einer Wahrnehmung zuvorgekommen, die versuchen würde, sich vollständig in Aktionsbildern zu realisieren, das Virtuelle in der Aktion zu

---

<sup>38</sup> ebd., S.70.

absorbieren und so mit ihm abzuschließen. Ganz so war das Aktionsbild des Hollywood-Films in eine Struktur übergegangen, die von der Situation zur Aktion fortschreitet, um in einer neuen Situation zu resultieren. Er gehorcht, wie Deleuze sagt, jener narrativen Struktur S–A–S' (Situation–Aktion–Situation), die Wahrnehmung, Affekt und Trieb in einer Aktionsstruktur bündelt, um auf ein Ende auch der Narration zuzulaufen. Aber darin besteht auch die Krise dieses Kinos. Nicht nur, daß es sich in der Gewalt des Aktionsbildes erschöpft. Vor allem wird es dem Bewegungs-Bild Gewalt selbst antun, dessen Bewegung keine Narration Herr wird: und deshalb muß es das Bewegungs-Bild selbst abbrechen. Auch deshalb zerfällt das Ende bei Wenders auch immer neu in Virtualitäten eines Anderswo, das die Bewegung in jeder Phase wieder einsetzen läßt. Also gibt es nicht einmal ein "Ende": in gewisser Hinsicht beschreiben die Filme Wenders' eine Bewegung aus Bewegungen, die als Bewegungs-Bild über jedes Ziel und damit jede Narration hinaus sind. Unablässig stellt sich in ihnen jene offene Totalität her, die der Bewegung nicht etwa als Gegebenheit oder Struktur vorgegeben ist, sondern sich in der Bewegung *als Totalität* verändert. Und dies macht die *Reisen* aus; "sie gehen nirgendwo hin; ich möchte sagen, daß es für sie nicht wichtig ist, irgendwo anzukommen. Es ist wichtig, die richtige 'Einstellung' zu haben, auf dem Weg zu sein. Das ist ihr Streben: unterwegs sein. Auch ich selbst mache das sehr gerne, nicht 'ankommen', sondern 'gehen'. Der Zustand der Bewegung, das ist wichtig für mich. Wenn ich zu lange an einem Ort bleibe, fühle ich mich irgendwie unbehaglich; ich will nicht sagen, daß ich mich langweile, aber ich habe das Gefühl, nicht mehr so offen zu sein wie unterwegs. Die beste Art für mich, einen Film zu machen, liegt in der Fortbewegung – meine Phantasie arbeitet dann besser. Sobald ich zu lange an einem Ort bleibe, kann ich mir keine neuen Bilder mehr vorstellen, ich fühle mich nicht frei" <sup>39</sup>.

Vielleicht könnte man versucht sein, deshalb von einer "Bewegung nach vorn" zu sprechen. Doch sofort zeigt sich, daß diese Formulierung ein Paradox darstellt, von dem sie schließlich zerstört wird. Denn es gibt keine "Bewegung nach vorn", zumindest nicht, sobald die Bilder jede narrative Teleologie einer "Geschichte" unterminiert haben. Wird man nicht mit gleichem oder vielmehr größerem Recht behaupten können, es gehe um eine "Bewegung zurück"? Zumindest muß sich die Filmkamera, zum allgemeinen Äquivalent der Bewegung geworden, unablässig ihrer Äquivalenzfunktion versichern, um das Bewegungs-Bild nicht der Narration ausliefern zu

---

<sup>39</sup> ebd., S.49.

müssen. Unausgesetzt muß die Kamera eine Art Archäologie ihrer selbst und des Films betreiben, in der sich erweisen könnte, daß sie aus einem Universum aller Fortbewegungs-Mittel auftaucht, aus den Dampfkameras, den Benzinkameras, den Fahrradkameras, den Luftkameras... Insofern wird die Bewegung von Erinnerungs- und den Traumbildern durchquert werden, in denen sie sich ihrer selbst erinnert. Der Traum, den das Kino von sich selbst träumt, die Erinnerung, in der es sich seiner selbst erinnert – eine "Bewegung zurück" also?

**Die bleierne Zeit.** Hier kündigen sich Fragen an Wim Wenders an. Die Kamera wird sich ihrer Äquivalenz-Funktion nur versichern können, indem sie sich beständig einer a-personalen Wahrnehmungen aussetzt. Sie geht als *téchné* von Bewegung und Zeit jeder "Subjektivität" des Menschen-Auges voran. Aber sprengt das nicht, um es vorwegzunehmen, auch einen "Autoren-Film", von dem auch Wim Wenders mitunter zu sprechen scheint, wenn er an eine bestimmte "Subjektivität" des Filmmachens appelliert? Kündigt die Erinnerung nicht bereits etwas anderes an: Zeit, die nicht aus der Bewegung abgeleitet werden kann, sondern vielmehr Bewegungen eröffnet? Wie manifestiert sich diese Virtualität in den Filmen Wenders'? Denn was bewahrt sie davor, stillschweigend doch wieder Finalitäten einzuführen – am Ende der Welt?

Damit wird kein Defizit berührt oder "der Finger auf eine Wunde gelegt". Zumindest wäre sie nicht Wenders' Wunde allein. Wie Deleuze zeigt, stellt der zweite Weltkrieg einen tiefen Einschnitt dar. Er leitet eine Bewegung ein, in der sich die Bilder Hollywoods zur Krise des Aktionsbildes verdichten; er eröffnet im italienischen Neo-Realismus, der französischen *nouvelle vague* neue Bilder der Zeit. Und er situiert auch den "neuen deutschen Film". "Wenn es eine Gemeinsamkeit des neuen deutschen Films (Wenders, Fassbinder, Schmid, Schroeter oder Schlöndorff) gibt, dann liegt sie, als Resultat des Krieges, ebenfalls hier, nämlich in dem stets variablen Band zwischen diesen Elementen: den auf ihre reine Beschreibungen reduzierten Räumen (verlassene Städte oder Orte, die sich fortwährend selbst zerstören); den unmittelbaren Darstellungen einer bleiernen, nutzlosen und nicht erinnerbaren Zeit, denen sich die Figuren nicht entziehen können; und, von einem Pol zum anderen, den Mächten des Falschen, die an einer Erzählhandlung weben, insofern sie sich innerhalb 'falscher Bewegungen' äußern."<sup>40</sup> Deleuze nennt, was in diesem Milieu

---

<sup>40</sup> Deleuze II, S.180f.

entsteht, die "Angst, die deutsche Passion". So zeigt uns Wenders in *Falsche Bewegung* Reisende, die aus verschiedenen Zeiten und auf verschiedenen Routen aufeinander zukommen, ohne sich wirklich zu treffen. So sehr sie miteinander zu reisen scheinen, so sehr bewegen sie sich aneinander vorbei, wie im Kraftfeld einer nicht-erinnerbaren Zeit, das sie gleichermaßen anzieht wie voneinander abstößt.

Was aber wären dann "richtige Bewegungen"? Oder ist bereits die Frage falsch gestellt? Zumindest scheint jeder Versuch, diesem Kraftfeld einer nicht-erinnerbaren Zeit zu entgehen, vor unüberwindbaren Schwierigkeiten zu stehen. Am Ende von *Falsche Bewegung* steht Wilhelm kurz davor, den alten Nazi umzubringen, der ihm den Mord an einem Juden gestanden hatte. Wilhelm läßt ihn entkommen, doch als er sich fragt, was ihn daran gehindert hatte, den alten Mann statt dessen *erzählen* zu lassen, bleibt eine Antwort aus. Denn hätte der alte Mann erzählt, wäre immer nur eine falsche Bewegung herausgekommen. Und deshalb kann die ausgebliebene Antwort nur eine neue Bewegung einleiten. Insofern krümmt das Fehlen der Antwort die Bewegungen der Protagonisten unablässig, hält es die Reisenden ebenso fest, wie ihren Bewegungen jedes Zentrum genommen wird, auf das sie sich beziehen könnten. Sollte sich unter diesen Umständen von "Erzählung" noch sprechen lassen, dann nur so, "daß da jemand erzählt wird und gleichzeitig sich darstellt", wie Wenders sagt <sup>41</sup>. In dieser Verdopplung, in diesem zeitlichen Bruch aus Erzählung und Darstellung schreibt sich die Bewegung vor. Nicht nur die Protagonisten sind in einer Flucht begriffen; das ganze Ensemble zerfällt in einer Relativität von Bewegungen, die aus einem verschwundenen Zentrum von Erzählung und Darstellung hervorgehen.

**Fahren, fahren, fahren...** All dies wird zwar "im Film" erzählt. Aber wie für den Protagonisten, so gilt um so mehr für den Film, daß er *erzählt wird und sich gleichzeitig darstellt*. Die Darstellung seiner Bewegung selbst ist es, die die Erzählung abbrechen und über sich hinaus sein läßt. Die Flucht weicht also keineswegs vor einer Antwort aus. Sie ist die einzig verbliebene Möglichkeit, die Frage zu wahren, und deshalb wird sie dem Medium selbst anvertraut. Wie könnte es anders sein? Denn wenn die Kamera das Relais aller Bewegungen ist, so bedeutet das nicht, daß nur sie in Bewegung versetzt würde. Sie bewegt sich ihrerseits in einem bewegten Ensemble. Alle Momente des Filmemachens sind in dieses Ensemble eingegangen,

---

<sup>41</sup> Wim Wenders: *Die Logik der Bilder*, ebd., S.22.

um es den Bewegungen zurückgeben zu können, die sich in ihm aufzeichnen: "Ich kann eigentlich nur dadurch etwas bewegen, daß sich tatsächlich etwas bewegt. Und dann kann man sehen, wohin das rollt. Und *nur* in Filmen, in der Arbeit eines Films mit Bildern ist ein solcher Weg von etwas, was irgendwohin rollt, als Methode festzuhalten." <sup>42</sup> Und darin setzt sich ein Moment des Unbeabsichtigten frei, das zunächst wie ein Paradox erscheint. Die Bilder geben etwas zu sehen, was nicht kalkuliert sein kann, etwas Unvorhersehbares – also etwas, was sich "von selbst", im Wortsinn "automatisch" ereignet. Und dies löst zunächst die tradierten Formen und Repräsentanzen auf, den "Autor", den "Regisseur", die "Geschichte", den "Plot". Sie werden von einer Zeit durchkreuzt, die sich nicht erinnern und schon gar nicht beherrschen läßt. Und unmerklich kehrt damit auch das einzige wirkliche Thema des Kinos zurück: der Automatismus oder das Kino selbst als "geistiger Automat". Zwar spricht Wenders von einer Methode, doch krümmt sie sich hier ins Unbeabsichtigte, sie greift ihre eigene Stringenz an, um sich in jedem Augenblick dem Unvorhersehbaren preiszugeben.

Die Krise des Aktionsbildes, von der Deleuze spricht, rührt nicht zuletzt daher, daß die Affekte zu stark geworden sind, als daß sie noch in reguläre Bewegungen einer Sensomotorik durchgestellt werden könnten. Sie werden buchstäblich zu Gespenstern, zu Wiedergängern, die aus der nicht-erinnerbaren Zeit kommen und die Bewegung einer Logik der Aktion dadurch entreißen, daß sie immer neue Kombinationen bilden. Und deshalb erinnert Deleuze an Kafka und Wenders in einem Atemzug. "Kafka schlug Mischungen vor, Gespenstermaschinen auf Fortbewegungsmitteln; für seine Zeit war das ganz neu, das Telefon im Zug, Post auf einem Schiff, Kino im Flugzeug. Ist das nicht auch die ganze Geschichte des Films: die Kamera auf der Schiene, auf dem Fahrrad, die Luftbildkamera? Und das will Wenders, wenn sich in seinen frühen Filmen beide Reihen durchdringen. So gut es eben geht, könnten sich das Affektbild und das Aktionsbild gegenseitig stützen. Aber gibt es nicht noch einen anderen Weg zur Rettung des Affektbildes und zur Erweiterung der ihm eigenen Grenzen (wie er in *The American Friend* von Wenders skizziert wird)? Die Affekte müßten einzigartige, mehrdeutige und immer wieder neue Kombinationen bilden, und zwar so, daß die aufeinander bezogenen Gesichter sich gerade so weit voneinander abwenden, daß sie nicht zerfließen und verschwinden. Die Bewe-

---

<sup>42</sup> Wim Wenders: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 1992, S.49.

gung hingegen müßte den jeweiligen Stand der Dinge überschreiten und die Fluchtlinien gerade so weit verfolgen, um im Raum eine neue Dimension zu erschließen, die solchen Affektkompositionen offenstünde. Das ist das Affektbild: Seine Grenzen findet es am einfachen Angstaffekt und am Verlöschen der Gesichter im Nichts. Aber seine Substanz ist der aus Begehren und Verwundern zusammengesetzte Affekt, der ihm Leben verleiht und die Wendung der Gesichter zum Offenen, zum Lebendigen." <sup>43</sup>

**Die Initiation.** Aber darin besteht auch die Ambivalenz, die das Bewegungs-Bild durchzieht und selbst auf einer bestimmten Grenze ansiedelt. Wie in Goethes *Wilhelm Meister*, auf den sich Peter Handke in seinem Buch zu *Falsche Bewegung* stützte, setzt Wilhelms Reise bei Wenders als Bildungsgeschichte ein – doch nur, um sich immer neu ihrem Scheitern auszusetzen. Wie Wenders sagt: Wilhelm erzählt nicht, er wird erzählt, und zugleich stellt er sich dar. Erzählung und Darstellung, Erzählhandlung und Bewegungsbild, Narration und Exposition sind durch ein Intervall getrennt, das sich nicht schließen läßt. Stets reißt es neu auf – etwa in den Schreibschwierigkeiten, die Wilhelm vor sich herschiebt, um gegen Ende des Films darüber zu reflektieren, daß der Wunsch, zu schreiben, wichtiger sein könnte als das, was sich schreiben ließe. Sollte denn von einer Gleichzeitigkeit gesprochen werden können, in dem sich Erzählung und Darstellung noch aufeinander beziehen, dann im Sinn dieses Risses, in dem sich die nicht-erinnerbare Zeit wiederholt. Doch ebenso, und darin besteht die ganze Ambivalenz dieser Konstellation, wird sich dieser Riß noch in ein Anderswo der Bewegung übersetzen lassen, in dem die nicht-erinnerbare *Zeit* in Gestalten des *Raums* wiederkehrt. Zwischen einer Angst, die erstarren läßt, und einem "Verlöschen der Gesichter im Nichts" (Deleuze) sucht sich der Affekt in Fluchtbewegungen zu entlassen, die auf der Suche nach einem *Ort* ist.

Auch Wenders spricht das unmißverständlich aus: "Wenn ich mir das anschauere, habe ich schon den Eindruck, daß da allmählich etwas bewußter wird, wo sich also am Anfang etwas noch selbst genügt hat – nämlich eine Bewegung – und das Unterwegssein an sich noch völlig reichte, um die Welt auszuhalten. Man kann auch sagen, daß etwas wie von einer Zentrifugalkraft nach außen getrieben, von irgend etwas weggetrieben wurde, von einem Zentrum, welches man vielleicht auch als Heimat definieren kann, und wo die Bewegung davon weg Genugtuung schafft

---

<sup>43</sup> Deleuze I, S.141f.



hat; wo gleichzeitig auch immer eine Reflexion über die Rückkehr zu diesem Zentrum ansetzt." <sup>44</sup> Die unmögliche Heimat steht sich insofern immer bevor, sei es als Ort ihrer eigenen Frage, sei es als Selbstverlust der Melancholie oder als Fluchtpunkt einer romantischen Einkehr. Und dies charakterisiert die mögliche Zirkularität dieser Bewegung. Die Bewegung definiert sich durch das Unerträgliche, das wie eine zentrifugale Kraft nach außen treibt, denn nur so läßt sich das Unerträgliche ertragen. Doch entgeht sie deshalb nicht schon einer Dialektik, die sich als Entzweiung in Gegensätze darstellt und insofern den Horizont möglicher Versöhnung wiederherstellt. Wie Wenders fortfährt, ist das "Reisen ist ja immer per Definitionem sowohl ein Sich-auf-etwas-Zubewegen als auch ein Sich-von-etwas-Wegbewegen. In meinem ersten Film gab es noch nicht viel Reflexion über diese beiden Bewegungen. Aber es wurde deutlich, warum das Reisen, das Sich-Wegbewegen wichtig ist, und damit taucht die Frage auf, ob man nicht auch zurückkommen kann und ob nicht letzten Endes in einer Rückkehr der Sinn der Reise gelegen hat: nämlich um Abstand haben zu können, um den Ausgangspunkt besser oder überhaupt erst sehen zu können." <sup>45</sup>

Aber damit kehrt die nicht-erinnerbare Zeit selbst als Frage nach der Rückkehr wieder. Im Horizont des Ausgangspunkts kommt sie als Bewegung eines Sehens auf sich zurück, das nun zu sehen *weiß*. Es wird Reflexion, Spiegelung in sich. In der Heimkehr trifft sich das "Subjekt" des Sehens selbst, es sieht sich, indem es Bewegung in Wahrnehmung zurückgenommen hat. Dies allerdings markiert, wie Deleuze sagt, die Grenze, auf der sich das Affektbild bewegt. Einerseits sprengt es die sensomotorische Situation. Es unterminiert sie in vielfachen Intensitäten, die sich durch den Abstand definieren, in dem die Affekte sich zum Bewegungs- und Wahrnehmungsbild bewegen. Doch ebenso stehen das Affektbild kurz davor, zur Bewegung zurückzufinden oder sogar in eine Dialektik der Wahrnehmung einzugehen, die einer Heimkehr entspräche. Dann aber wäre die Bewegung zur *Initiation* geworden. Und deshalb schreibt Deleuze über die Affektbilder, mit ihnen sei "an die Stelle der Aktion oder der sensomotorischen Situation die Fahrt, das Herumstreifen (*balade*) und das ständige Hin und Her getreten. Das Umherziehen hatte in Amerika die materiellen und formalen Bedingungen für eine Erneuerung gefunden. Es wird aus äußerer oder innerer Notwendigkeit, aus einem Fluchtbedürfnis heraus unternommen.

---

<sup>44</sup> Wim Wenders: *The Act of Seeing*, ebd., S.47.

<sup>45</sup> ebd.

Allerdings verliert es nun den Initiationscharakter, den es in der deutschen Reise (noch in den Filmen von Wenders) hatte und den es trotz allem auch noch in der Beat-Reise (*Easy Rider* von Dennis Hopper und Peter Fonda) bewahrte. Wie sollte es auch irgendeine innere Verbindung, eine sensomotorische Struktur zwischen dem Fahrer aus *Taxi Driver* und dem geben, was er durch seinen Rückspiegel auf dem Bürgersteig sehen kann?"<sup>46</sup>

**Hegel und die Melancholie.** Insofern steht das Bewegungs-Bild immer auch im Horizont einer Heimkehr. Sie zielt auf einen Stillstand der Bewegung, selbst dort, wo er in einem Tod der Reisenden besteht: in *Easy Rider* etwa kommt er nicht von ungefähr einer negativen Apotheose des verlorengegangene "Amerika" gleich. Auch dort nämlich, wo die Suche damit endet, das Fehlen des Gesuchten zu konstatieren, beschreibt sie einen Abschluß, wurden die Affektbilder in eine Bewegung überführt, um sie einer Utopie des Sinns unterzuordnen. Das Intervall der Zeit, das Bewegung, Wahrnehmung und Affekt voneinander gespalten hatte, wird geschlossen.

Eben darin besteht für Deleuze die indirekte Funktion des Zeit-Bilds, so lange es Ausdruck, Moment oder Niederschlag des Bewegungs-Bilds bleibt. Der Weg der Rückkehr, der Kreislauf der Bewegung ordnet sich die Zeit unter und läßt sie nur noch als Funktion der Bewegung zu. Insofern finden die Filme Wenders' in Amerika zwar zunächst die materiellen und formalen Bedingungen einer Erneuerung des Kinos. Sie setzen ein nomadische Hin und Her in Szene, das "amerikanisch" ist, auch wo es sich, wie *Im Lauf der Zeit*, in einem deutschen Milieu abspielt. Wenders entreißt dem "amerikanischen" Kino jene Momente, die hilfreich sein könnten, dessen "europäische" Beschränkungen einzureißen. Aber deshalb entzieht er sich zugleich einem "amerikanischen" Kino, sofern es in dem Diktat besteht, die Bewegung in die Logik des Aktionsbildes zu überführen und ihr unterzuordnen. Im Grunde läßt Wenders die Bilder also von zwei Seiten angreifen. Auf der einen Seite überläßt er sich einem "amerikanischen Milieu", in dem sich die Nomadik der Bewegungen in völlig neuer Weise entfalten kann. Auf der anderen Seite aber treibt er die Bewegung über jeden Abschluß hinaus, auf den das Aktionsbild zusteuern könnte.

Nicht zuletzt darin besteht die differentielle Funktion des Affektbildes. Als "motorische Streben in einem sensorischem Nerv" (Bergson) steht es zwar immer auch davor, in eine Sensomotorik und damit eine "Aktion" zurückzufinden. Doch auf ei-

---

<sup>46</sup> Deleuze I, S.278.

nem *Wahrnehmungsnerv* plaziert, insistiert im Affektbild vor allem jenes zeitliche Intervall einer Verzögerung, das letztlich irreduzibel bleiben wird. Im Zeichen dieser Differenz wird es deshalb kein finales, kein alles beendendes und ebenso enthüllendes Finale eines *Showdowns* geben können, in dem sich ein voller "Sinn" suggerieren und die Bewegung stillstellen ließe. Indem sich das "amerikanische Kino" in dieser Logik des Aktionsbilds erschöpfen will, setzt es allerdings eine Unmöglichkeit in Szene, und stets geht dies mit einer spezifischen Gewalt einher. In erster Linie spielt sie sich nicht auf der Ebene einer "Erzählhandlung" ab. Sie ereignet sich auf der Ebene der Bilder. Jeder Versuch, die zeitliche Differenz, die sich im Affektbild abzeichnet, zugunsten der Aktion einzuebnen, besteht in dem Versuch, eine Unterwerfung der Zeit und damit der Ordnung der Bilder selbst in Szene zu setzen.

Tatsächlich situiert sich das Affektbild bereits an der Grenze eines anderen Kreislaufs der Bilder, über den sich das Virtuelle der Zeit selbst ins Spiel bringen kann. Ganz so hatten die Teilungen und Verteilungen der Indeterminations-Zone bei Bergson darin bestanden, die empfangene Reize einerseits in Sensomotorik durchzustellen, andererseits sich als Erinnerung niederschlagen zu lassen. Und dies eröffnet den anderen Kreislauf. Er besteht in der Erinnerung, und dies beschreibt die andere Seite des Streits, den Wenders gegen den "amerikanischen Film" austrägt. Nie nehmen die Affektbilder bei ihm eine Form an, die geeignet wäre, das Aktionsbild lediglich mit zusätzlicher Energie zu versorgen. Vielmehr markieren diese Bilder ganze Serien von Brüchen, die das sensomotorische Band reißen lassen und zeitliche Virtualitäten zum Tragen bringen. Darin besteht die Radikalität der Diagnose, die Wenders seinen Filmen zugrundelegt: die Logik der Aktions-Bewegung und damit die einer bestimmten Erzählhandlung hat sich restlos erschöpft. Und dies setzt den anderen Kreislauf frei. "Nach der Krise des Aktionsbildes nahm der Film eine folgenschwere Entwicklung, als er sich auf eine sehr hegelianische Weise von melancholischen Reflexionen über den eigenen Tod gefangennehmen ließ: da es keine Geschichte mehr zu erzählen gab, nahm er sich selbst zum Gegenstand und konnte von da an nur noch seine eigene Geschichte erzählen (Wenders)." <sup>47</sup> Hegel und die Melancholie – aber auch dies beschreibt noch einen Kreislauf. Indem sich die Erinnerung des Gewesenen zukehrt, manifestiert sie das Wesen des Films als Erinnerung seiner selbst.

---

<sup>47</sup> Deleuze II, S.106.

**Ende der Geschichte.** Und tatsächlich, "das ist ein schöner Titel für einen anderen Film: 'Die Rolle der Erinnerung'. Jeder Film beginnt mit Erinnerungen, jeder Film ist auch eine Summe aus vielen Erinnerungen. Auf der anderen Seite entstehen durch jeden Film viele Erinnerungen. Das Kino hat auch selbst viele Erinnerungen geschaffen."<sup>48</sup> Allerdings ist der Status dieser Erinnerungen nicht weniger zweideutig als der des Aktionsbildes. Denn auch die Erinnerung könnte sich zu einem Kreislauf schließen, der einem Stillstand gleichkäme. Zumindest wäre das bei einer bestimmten Konzeption der Erinnerung der Fall, die Deleuze in Hinsicht auf Wenders "hegelianisch" nennt: sie würde darin bestehen, den Kreislauf des Gewesenen zu durchlaufen, um sich des Wesens der Gegenwart als ebenso notwendiger wie vernünftiger zu versichern. Aber dann gäbe es nichts, was über den "Tod des Kinos" hinausweisen könnte. Die einzige noch verbliebene Aufgabe bestünde darin, diesen Tod in Bewegungen der Melancholie immer neu zu umschreiben, seine Vorgeschichte zu erzählen und als deren Wesen selbst zu enthüllen. Welche Rolle also spielt die Erinnerung? Ganz ausdrücklich taucht Wenders in *Die Gebrüder Skladanowsky* in die Schichten einer Vergangenheit ein, die jene des Kinos selbst sind. In Rollen des Kinos, in Bildern einer Erinnerung, die seine Geschichte aktualisieren, kommt der Film beständig auf sich zurück. Er wendet sich seiner eigenen Genese zu, er durchläuft Formen, in denen er sich selbst vorbereitet oder ankündigt. Doch dabei – und dies macht den Unterschied – kann es sich um eine *chronologische* Abfolge nicht mehr handeln. Wenders läßt unterschiedliche Erinnerungsbilder miteinander interferieren und in immer neuen Kombinationen auftauchen. Sie durchqueren die Erzählungen der alten Frau Skladanowsky, die Filmrollen oder Daumenkinos zeigt; sie inszenieren die Sujets neu, die 1895 im Berliner Wintergarten zu sehen waren; sie präsentieren diese Inszenierungen in Bildern, die mit einer alten Stummfilmkamera gemacht wurden; und in allen Stadien interferieren Schwarzweiß- und Farbbilder, rufen sie sich auf, gehen sie ineinander über, um in technisch erscheinenden Fragen solche der Zeit zu erreichen.

Was also bewahrt diese Bilder davor, einer Melancholie zu verfallen, die den Geist der Bewegung in unerreichbarer Nähe zu *fixieren* suchen würde? Zwischen einer "Rolle der Erinnerung", die sich abspulen ließe wie ein Film, und einer A-Chronologie, in der die konsekutive Abfolge der Bilder durcheinanderwirbelt, besteht kein "technischer" Unterschied, sondern einer des Wesens. An dieser Stelle setzt sich

---

<sup>48</sup> ebd., S.50.

die Erinnerung allerdings einer alles entscheidenden Frage aus. Sie antizipiert bereits alle Probleme des Zeit-Bilds: denn steht die Erinnerung unter dem Regiment der "Gegenwart", oder setzt sich in ihr eine Virtualität frei, die stark genug wäre, diese "Gegenwart" selbst zu brechen? Letzteres würde jedoch eine Zeitlichkeit voraussetzen, die nicht von der Gegenwart beherrscht wird, sondern sie in bestimmter Hinsicht bereits überholt haben muß. Nur so könnte sie sich vor der Melancholie einer "hegelianischen" Aneignung der Bilder schützen. Und dies rührt an die Frage der Zeit in anderer Weise, woran Deleuze mit Mankiewicz erinnert: "das Gedächtnis wäre niemals in der Lage, das Vergangene zu vergegenwärtigen oder wiederzugeben, wenn es sich nicht schon in dem Augenblick konstituiert hätte, als das Vergangene noch gegenwärtig war, wenn es also nicht auf die Zukunft gerichtet wäre. Gerade darin ist es ein Verhalten: in der Gegenwart bildet man sich ein Gedächtnis, um sich seiner in der Zukunft zu bedienen, wenn das Gegenwärtige vergangen sein wird." <sup>49</sup> Und deshalb wird auch die Erinnerung nicht aus der Krise des Aktionsbildes herausführen, so lange die Zeit noch immer von einer bestimmten "Gegenwart" her gedacht wird. Ganz offensichtlich wiederholt sich hier die Frage, die bereits das Aktionsbild betroffen hatte, auf einer Ebene der Erinnerung. Ganz so, wie die Aktionsbewegung dazu tendieren konnte, zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren, könnte das Erinnerungsbild dazu tendieren, als bloße Vorgeschichte einer Gegenwart zu erscheinen, um mit ihr abzuschließen. In beiden Fällen hat man es mit einer Unterdrückung der Zeit zu tun, die aus dem bestimmten Diktat einer "Gegenwart" hervorgeht: sie würde eine Aktionsbewegung ebenso wie Erinnerung nur zulassen, um ein "Ende der Geschichte" zu besiegeln – sei es in melancholischen Figuren einer gesuchten Heimkehr, sei es in melancholischen der Erinnerung.

**Doppelte Grenze.** Und doch ist, wie Deleuze erklärt, "mit dem Film im Film nicht ein Ende der Geschichte erreicht, und er findet seine Rechtfertigung in sich selbst ebensowenig wie die Rückblende oder der Traum: es handelt sich hierbei um ein Verfahren, das seine Notwendigkeit anderswoher empfangen muß. Und in der Tat haben wir es mit der Art und Weise der Zusammensetzung des Kristallbildes zu tun." <sup>50</sup> Mit dem Kristallbild wird sich die Frage nach der Zeitlichkeit also anders stellen. Sie wird sich nicht mehr darauf beschränken, Zeit als untergeordnetes Mo-

---

<sup>49</sup> Deleuze II, S.74f.

<sup>50</sup> Deleuze II, S.106.

ment der Bewegung erscheinen zu lassen. Und ebenso wird das Kristallbild mit einer Vorstellung brechen, die Vergangenheit nur als "vergangene Gegenwart" denken kann. In gewisser Hinsicht operieren die Filme Wenders' mit äußerster Intensität an dieser Grenze zur kristallinen Figur des Zeit-Bilds, arbeiten sie beständig daran, die Beziehungen von Bewegung und Zeit umzukehren. So entspannt sich die Erzählung eines "Films im Film" nicht zu einer chronologischen Abfolge, die "wie notwendig" auf eine Gegenwart zusteuern würde. Vielmehr durchläuft sie immer neue Schnitte, die heterogene Erinnerungsbilder verketteten und die Hegemonie einer bestimmten "Gegenwart" aufbrechen. Genauso zersetzt sich der romantische Traum einer Rückkehr zum Ausgangspunkt unablässig in Affekten, in denen die Bewegung als Anderswo ihrer selbst neu einsetzen. Zwar bleibt das Zeit-Bild auch bei Wenders "indirekt", doch wirkt es mit einer Kraft auf Bewegungen, Erinnerungen und Träume ein, die sie Figuren eines Abschlusses zu entwinden sucht.

Zumindest zeichnen sich hier Fragen an Wim Wenders ab... Denn kehrt in seinen Bildern nicht auch wieder, was eine Linearisierung und Verräumlichung der Zeit wiederherstellen könnte? In einigen Äußerungen scheint er auf einer Utopie des Raums zu bestehen, die sich auf die des Ortes zuspitzt; so über *Bis ans Ende der Welt*: "Ich mache jetzt als nächstes einen Film, der das Reisen auf die Spitze treibt, bis zu dem Punkt, wo man vielleicht tatsächlich sagen kann, daß die Welt ein einziger Ort oder ein einziges Dorf wird."<sup>51</sup> Und dieser Verräumlichung scheint mitunter ein Gestus zu entsprechen, der die Zeitlichkeit einer Topografie von Wegen unterordnet; so sagt Wenders über seine Beziehungen zu Tarkowskij, der von seinen Filmen als einer "Zeitskulptur" spricht: "Bei ihm geht es dann bis in die Metaphysik hinein, weil es Zeitskulpturen sind, die auch den Begriff von Zeit neu formen. Meine Filme sind eher ganz lineare Zeitskulpturen, weil sie immer einen Weg in Relation zu einer Zeit beschreiben, in dem eine Zeit dann immer etwas höchst Konkretes ist – oder vielmehr ein Raum. Meine Filme beschreiben eigentlich einen Zeitraum."<sup>52</sup>

**Die Intrige.** So sehr es auf der Suche nach sich ist, so sehr würde sich das Bewegungs-Bild noch immer wie von zwei Seiten umstellt sehen. Auf der einen Seite taucht der Horizont einer Heimkehr auf, in der sich die Bewegung Motiven einer gewissen Romantik zukehrt. Das Ende krümmt sich in einen Anfang zurück, an dem

---

<sup>51</sup> Wim Wenders: *The Act of Seeing*, ebd., S.48.

<sup>52</sup> ebd., S.51.

sich, wie in einer Erinnerung an Novalis, sagen ließe, "daß die Welt ein einziger Ort oder ein einziges Dorf wird." Zugleich drückt sich dieses "romantische" Motiv in einer Bewegung der Erinnerung und des Traums aus. Stets gibt es bei Wenders diese doppelte Bewegung, die auf sich ebenso zukommt wie zurückkommt, um im Tod des Kinos, am Ende der Bewegung *die Frage nach dem Ort freizulegen...*

Aber was schreibt die Grenzen der Bewegung vor? Ist es allein der traumatische Einschlag einer "nicht-erinnerbaren" Zeit, die jede Bewegung zur "falschen Bewegung" macht? Zumindest gibt es in den Filmen Wenders' noch eine andere Instanz, die das Bewegungs-Bild von dem trennt, was es ist. Es ist, als wäre die Kamera einer Intrige ausgesetzt, die ihr unausgesetzt streitig macht, allgemeines Äquivalent zu sein. Und tatsächlich gibt es eine Kehrseite der Bilder, die ihnen diese Grenzen vorschreibt und über ein Ende ihrer Bewegungen verfügen will. "Das Geld ist die Kehrseite all der Bilder, deren Vorderseite das Kino zeigt [*montre*] und sichtbar in Szene setzt [*monte*], so daß Filme über das Geld, wenn auch implizit, bereits Filme im Film oder über den Film sind. Genau dies ist der wahre 'Stand der Dinge': er besteht nicht im Ende des Films, wie Wenders sagt, sondern vielmehr, wie er zeigt, in einer konstitutiven Beziehung zwischen der Inszenierung des Films und dem Geld als dem Ganzen des Films. In *The State of Things* zeigt Wenders das unbewohnte und verwüstete Hotel sowie das Filmteam, von dem jeder in seine Einsamkeit zurückkehrt, als Opfer eines Komplotts, dessen Schlüssel woanders zu suchen ist; dieser Schlüssel wird im zweiten Teil des Films als Kehrseite enthüllt: er liegt bei dem Produzenten, der sich in seinem Wohnwagen auf der Flucht befindet und sich umbringen wird, dabei den Tod des Filmemachers verschuldet, wobei eindringlich gezeigt wird, daß es im wechselseitigen Austausch zwischen Kamera und Geld Äquivalenz oder Gleichheit weder gibt noch jemals geben wird. Es ist genau dies, der alte Fluch, der den Film untergräbt: Geld ist Zeit. Wenn es wahr ist, daß die Bewegung als Invariante eine Gesamtheit von Austauschvorgängen, eine Äquivalenz oder eine Symmetrie stützt, dann ist die Zeit von Natur aus die Verschwörung des ungleichen Austauschs oder die Unmöglichkeit einer Äquivalenz. Gerade deswegen ist sie Geld: von den beiden Marxschen Formeln steht W–G–W für die Äquivalenz, G–W–G' jedoch für die unmögliche Äquivalenz oder den unechten, dissymmetrischen Austausch."<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Deleuze II, S.107.

Kein Film also ohne Geld. Aber diese "Inter-Medialität", in der sich die Abhängigkeit eines Mediums von einem anderen unter Beweis stellt, ist keine nur "äußere" Bedingung des Filmmachens. Denn "Geld ist Zeit". Im gleichen Umfang, in dem sich das Geldmedium der Zeit bemächtigt hat, also die Zeit kontrolliert und determiniert, wird der Film von sich selbst getrennt – und zwar insofern, als er selbst wesentlich in der Frage nach dem Zeit-Bild besteht.

**Der "Autor"**. Deshalb ist *Der Stand der Dinge* auch nicht einfach ein Film über die Bedingungen, unter denen gemeinhin Filme gemacht werden. Wenders meditiert über den Film, und zwar insofern, als er selbst aus einer bestimmten "Inter-Medialität" von Film und Geld hervorgeht. Über Bewegung, Bild und Ort des Films wird in einem Medium verfügt, das als dessen Kehrseite eine beständige Intrige gegen den Film in Gang setzt. Beständig mischt sich dieses andere Medium in den Film ein, indem es hegemoniale Macht auf ihn ausübt und ihm diktiert, was er zu sein hat. Zwar besteht der Film in der Inszenierung, doch deshalb besteht in dieser Inszenierung nicht das Ganze des Films. Die Inszenierung *wird* inszeniert, und weder Regisseur noch Schauspieler erweisen sich als Herren des Bewegungs-Bildes. Immer erweist sich die Funktion des "Autors" als bloßer Niederschlag von Vorgängen, die sich auf der Kehrseite der Bilder und deshalb auch *hinter seinem Rücken abspielen*.

Gleichsam fremdgesteuert, wird sich der "Autor" dieser Entklammerung zu entziehen suchen, die ihn im Rücken gefaßt hat und festhält. Aber insofern entspringt die Idee des "Autorenfilms" auch selbst nur einer doppelten Unmöglichkeit. Sie verhindert zum einen, der Logik des Bewegungs- und Zeit-Bildes unter Bedingungen zu folgen, die der Hegemonie des Geldes unterworfen sind. Doch ebenso hindert sie den "Autor" daran, seinerseits zum Herren der Bedingungen zu werden. Dies nicht, weil es ihm an Geld fehlen würde, so sehr dies auf einen ersten Blick den Anschein haben mag. Die Systeme des Bewegungs- und Zeit-Bildes sind vielmehr selbst "geistige Automaten", in denen sich die A-Personalität der Bewegungswahrnehmung, die Sensomotorik der Aktionsbilder mit Virtualitäten der Erinnerung und des Traums verschränken, um das Ereignis der Zeit anzukündigen. Dies in eine Semio-logie des Films übersetzt zu haben, markiert die Geburt des "Autors" <sup>54</sup>. Man mag einwenden, sein Erscheinen habe unter bestimmten "historischen" Umständen na-

---

<sup>54</sup>Vgl. Alexandre Astruc: *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*, in: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film – Manuskripte, Gespräche, Dokumente*, Bd.2, München: Beck 1964.



hegelegen, es sei unter gewissen "politischen" Bedingungen sogar unabweisbar gewesen. Unvermeidbar wird man sich natürlich an das Jahr 1968, diesen allzu "kurzen Sommer der Anarchie" (Enzensberger) erinnern: kein Name schließlich, der zirkulationsfähig wäre, ohne sich zuvor in Mythen abgestützt zu haben, von denen dann jeder seinen eigenen Gebrauch machen mag. Doch längst hatte sich in dieser Revolte in Szene gesetzt, was ihr Theoretiker Hans-Jürgen Krahl als "Trauer um den Tod des bürgerlichen Individuums" <sup>55</sup> resümierte: ganz so, als hätte schon hier Bergsons Einsicht kommentiert werden sollen, der zufolge das Erinnerungsbild immer aus einem Gedächtnis aufsteigt, das über das Erinnernte bereits hinaus ist...

Die Frage nach dem "Subjekt" ist immer sich selbst gegenüber verspätet. Und der "Autor" ist niemals nur "Objekt" der Unterwerfung. Er geht als "Subjekt" selbst aus ihr hervor. Sein Name springt ein, wo die Bilder in die Sphäre des Narrativen eintreten, um zu zirkulieren, sich austauschen und einer Grenze entgegengehen, an der sich jede Inszenierung einer "Narration" erschöpfen wird. Diese Transformation ist es, die sich im Namen des "Autors" niederschlägt, doch nur, um sich darin zugleich zu verdunkeln. Sein Name ist eine Kategorie der Zirkulation, denn er markiert Nahtstellen eines Transfers, der in sich selbst schon einer bestimmten Gewalt entspricht <sup>56</sup>. Insofern hatte sich der "Autorenfilm" auch von Anfang nur einer Grenze aussetzen können, die ihn im gleichen Moment selbst zerriß, in dem er Gestalt annahm. Er ist also keine Figur, die unter bestimmten Umständen auch "in die Krise" geraten könnte; er ist *in sich selbst* Gestalt dieser Krise, die sich an der Grenze zweier Medien, des Films und des Gelds, zuträgt. – Denn was hieße es, dem Geld die Hegemonie über die Zeit streitig zu machen? Und zwar in den "Bildern selbst"?

**Marx, Kristallbild und Geldkamera.** Nicht erst Marx, bereits Wenders sprach deshalb von einer Asymmetrie des Austauschs: Marx von jener des G-W-G', Wenders von der zwischen Bildern und Worten. Gibt es, über diese bloß zufällige Analogie hinaus, einen Zusammenhang, der beide Asymmetrien der Austauschbewegung verklammert? Bei Marx ist es die proletarische Arbeit ist, in der die Differenz des G' erarbeitet wird. Werden sich die Bilder etwa als Proletarier des Bewegungs-Bildes herausstellen, dazu angehalten, immer neu den Mehrwert einer bestimmten Narration zu erzeugen?

---

<sup>55</sup> Hans-Jürgen Krahl: *Konstitution und Klassenkampf*, Frankfurt/M.: Neue Kritik 1971, S.30.

<sup>56</sup> Vgl. Hans-Joachim Lenger: *Marx zufolge. Die unmögliche Revolution*, Typoskript, S.108ff. (erscheint Ende 2003).

Der Widerstand, den Wenders einer Unterwerfung der Bilder unter die Gesetze dieser Narration entgegensetzt, kündigt sich hier jedenfalls als unverzichtbares Element einer "Politik der Bilder" an. In ihr steht nicht so sehr zur Diskussion, *wer* erzählt – ein "Autor" oder ein Kapital. Beides liefe aufs gleiche hinaus, denn tatsächlich geht es um das Wesen von Erzählung und Erzählhandlung "selbst". Bereits die Bestimmung der Kamera als "allgemeines Äquivalent" führt ins Innere dieses Problems. An den Grenzen des Bewegungs-Bilds, an den Grenzen virtueller Bilder der Erinnerung und des Traums zeichnet sich die Frage der Zeitlichkeit ab. Sie wird sich nicht mehr als abgeleitetes Moment der Bewegung zeigen können. Und dies markiert bereits der Marx'sche Begriff des Geldes, sofern es die Funktion des "allgemeinen Äquivalents" übernimmt. Zwar stellen sich in ihm die zirkulierenden Warenbilder zunächst dar, um sich austauschen und so die Erzählungen der "Warenausprache" (Marx) entfalten zu können. Doch um als "allgemeines Äquivalent" fungieren oder die Narration verbürgen zu können, muß das Geld der Zirkulation auch entzogen sein. Die Bewegung stellt sich als zeitlich dar, doch nur, weil sich die Zeitlichkeit in einer *besonderen* Ware auskristallisiert hat. "Die Zirkulation wird die große gesellschaftliche Retorte, worin alles hineinfliegt, um als Geldkristall wieder herauszukommen. Dieser Alchimie widerstehn nicht einmal Heiligenknochen und noch viel weniger minder grobe res sacrosanctae, extra commercium hominum."<sup>57</sup>

Ist es bloßer Zufall, wenn sich das Zeit-Bild bei Deleuze im Kristall ankündigen wird? Wenn es im *Kristall-Bild* seinen Ausdruck findet, in dem wirkliches und virtuelles Bild einander gegenüberreten werden? Wenn es Austauschbeziehungen der Bilder eröffnet, also die Zeit nicht mehr aus der Bewegung ableitet, sondern Bewegungen aus einer Alchimie der Zeit hervorgehen läßt? Alles läuft auf diese Frage zu. Darin besteht der *Stand der Dinge*, und längst tragen die Filme Wenders' diesen Konflikt von Bewegungs-Bild und Geldkristall aus. In ihm steht nicht nur die Diktatur des Geldkristalls auf dem Spiel – sondern damit vor allem die Frage eines *anderen Sehens, einer anderen Zeit und anderer Bilder*: "was ihnen an Aktion und Reaktion verlorengegangen ist, haben sie an Hellsicht gewonnen: sie SEHEN, und das Problem des Zuschauers wird nun heißen: 'Was ist auf dem Bild zu sehen?' (und nicht mehr: 'Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?')".<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Karl Marx: *Das Kapital*, Bd.I, ebd., S.145.

<sup>58</sup> Deleuze II, S.348.

## Das Digitale

Von hier aus läßt sich die Frage nach dem Zeit-Bild anders präzisieren. Sie ist nicht nur ein "Fluchtpunkt", auf den Deleuze' Analysen zulaufen. Implizit spielte sie bereits in allen Begriffen des Bewegungs-Bilds eine bestimmende Rolle. Zwar liefert das Bewegungs-Bild nur ein "indirektes Bild" der Zeit, wie wir erfahren. So sehr das Virtuelle in ihm zum Tragen kommt, so wenig tritt die Zeit dabei selbst ins Bild. Und doch mußte jeder Schritt der Analyse, die Bergson dem Verhältnis von "Leib" und "Seele", Deleuze dem von Bewegungs- und Zeit-Bild widmet, in dieser oder jener Form schon auf eine bestimmte Zeitlichkeit bezogen sein. Sei es, daß die Sensorik aus einer Indeterminations-Zone angesteuert wurde, die die empfangenen Reize teilte, verteilte und *aufschob*; oder sei es, daß in den Bildern der Erinnerung oder des Traums etwas auftauchte, was mit einer gewissen "Vergangenheit" in Verbindung stand – überall unterstellte sich eine Zeitlichkeit, die diese Bewegungen, Wahrnehmungen, Affekte, Aktionen, Erinnerungen und Träume erst "möglich" machte, nämlich aus einer reinen Virtualität aufsteigen ließ. Alles in allem gilt deshalb für das Bewegungs-Bild: "Die Positionen sind im Raum, während das veränderliche Ganze in der Zeit ist. Gleicht man das Bewegungs-Bild der Einstellung an, dann bezeichnet man die erste, den Gegenständen zugewandte Seite der Einstellung als Kadrierung und die zweite, dem Ganzen zugewandte Seite als Montage. Hieraus ergibt sich eine erste These: die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild *der Zeit*. Demnach macht sie im Kino den Hauptvorgang aus. Die Zeit erfährt notwendigerweise eine indirekte Repräsentation, da sie sich aus der Montage ergibt, die ein Bewegungs-Bild mit einem anderen verbindet. Aus diesem Grund kann die Verbindung keine bloße Aneinanderreihung sein: das Ganze ist ebensowenig eine Addition wie die Zeit eine Sukzession von Gegenwart." <sup>59</sup>

**Im Lauf der Zeit.** Doch gerade diese irrige Vorstellung sukzessiver Gegenwart drängt sich auf, solange man von der Bewegung ausgeht. Unaufhörlich scheint die Zeit hier in der Gegenwart einzusetzen und in die Vergangenheit überzuleiten, um zur "vergangenen Gegenwart" zu werden. Unaufhörlich scheint es sich bei der Zeit also um eine "Sukzession von Gegenwart" zu handeln. Tatsächlich aber erklärt diese Vorstellung gar nichts, denn sie rührt nicht einmal an das "Phänomen" der

---

<sup>59</sup>Deleuze II, S.53.

Zeit. Im Grunde entspringt sie lediglich einer bestimmten Gewohnheit (die sich denn im landläufigen Geschwätz von den "zeitbasierten Medien" auch Ausdruck verschafft). Wie Deleuze mit Bergson erklärt, sind wir "einfach zu sehr gewohnt, in Termen des 'Gegenwärtigen' zu denken. Wir glauben, ein Gegenwärtiges sei erst dann vergangen, wenn es von einer anderen Gegenwart ersetzt worden ist. Aber bedenken wir doch einmal: Wie sollte eine neue Gegenwart auftauchen, wenn nicht die alte Gegenwart, die aber gegenwärtig *ist*, im gleichen Atemzug verginge. Das Vergangene könnte sich niemals konstituieren, wenn es sich nicht schon vorweg, zu dem Zeitpunkt, an dem es gegenwärtig war, konstituiert hätte. Dies ist gleichsam das Grundverhältnis der Zeit und das größte Paradox des Gedächtnisses: Die Vergangenheit ist eine Zeitgenossin der Gegenwart, die *gewesen ist*." <sup>60</sup>

In dieser "Zeitgenossenschaft" von Vergangenheit und Gegenwart zeigen sich alle Schwierigkeiten, vor die Deleuze in seiner Analyse des Zeit-Bilds stellt. Die Gegenwart erweist sich als "gleichursprünglich" mit der Vergangenheit oder als *in sich gespalten*. Die Gegenwart "ist" bereits Vergangenheit, könnte sie doch anders nie einer anderen Gegenwart Platz machen und Zeit "vergehen" lassen. Die Gegenwart muß sich bereits in ihrer eigenen Vergangenheit verdoppelt haben, um Gegenwart sein zu können: anders wäre nicht einmal erklärbar, daß Zeit "vergeht". Und dies kehrt die Beziehungen von Vergangenheit und Gegenwart bereits um. Damit Gegenwart "möglich" ist, muß es Vergangenheit geben, und zwar *vor* jeder Aktualität einer Gegenwart. "Mithin gibt es eine 'Vergangenheit im allgemeinen', die nicht die besondere Vergangenheit dieser oder jener Vergangenheit, sondern gleichsam ein ontologisches Element ist, eine ewige, allzeitige Vergangenheit, die Bedingung, daß jede besondere Gegenwart den 'Durchgang' zum Vergehen finden kann. Dies ist die Vergangenheit, die alle Vergangenheiten ermöglicht. Wir versetzen uns, sagt Bergson, erst einmal in die Vergangenheit im allgemeinen, und damit beschreibt er nichts anderes als den *Sprung in die Ontologie*. Wir springen wirklich ins Sein, ins Sein an sich, ins Sein an sich des Vergangenen." <sup>61</sup> Auch bei Bergson, nicht erst bei Heidegger, erscheint das Sein deshalb im Ausgang von der Zeitlichkeit. Zeit geht nicht mehr aus der Bewegung hervor, sie ist nicht mehr deren abgeleitetes Moment und deshalb auch keine Sukzession der Bewegung. Sie geht der Bewegung voraus und damit auch der Zeit, insofern sie ihr eigenes Vergehen ist. Und dies wird weit

---

<sup>60</sup> Deleuze: *Bergson zur Einführung*, ebd., S.78.

<sup>61</sup> ebd., S.75f.

reichende Konsequenzen für die Bewegung der Erinnerung oder den Status der Erinnerungsbilder haben.

Doch ebenso kündigt sich eine weitere Frage an, die hier aufgeschoben bleiben muß, doch zumindest angedeutet werden soll: ist diese Analyse der Zeit bereits hinreichend? Zumindest könnte nach der "dritten Dimension" der Zeit, nämlich der "Zukunft" gefragt werden; und dies wird hier nicht der Vollständigkeit wegen angeführt. Implizit taucht diese "Zukunft" auch bei Deleuze selbst schon auf, wenn er vermerkt, daß sich das Vergangene bereits "vorweg, zu dem Zeitpunkt, an dem es gegenwärtig war" konstituiert haben muß. War in diesem "Vorweg" nicht schon eine "Zukunft" eingesprungen, die weder von der Gegenwart noch von der Vergangenheit her gedacht werden kann, sondern *beide selbst* eröffnet haben muß? Zumindest benötigen auch andere Formulierungen bei Deleuze diesen Gedanken auf, etwa wo er das Gegenwärtige als Außer-sich-Sein faßt. "Wenn wir so große Schwierigkeiten haben, uns ein Überleben des Vergangenen in sich selbst vorzustellen, dann weil wir davon ausgehen, das Vergangene sei nicht mehr, es hätte zu sein aufgehört. Wir verwechseln also das Sein mit dem Gegenwärtig-Sein. Aber das Gegenwärtige *ist nicht*, es ist vielmehr reines Werden, das immer außer sich ist. Es *ist nicht*, sondern agiert. Sein eigentümliches Element ist nicht das Sein, sondern das Aktive oder das Nützliche. Das Vergangene hingegen, so könnte man sich ausdrücken, hat zu agieren aufgehört und das Nützlich-Sein verlassen. Aber es hat nicht aufgehört zu sein." <sup>62</sup>

**Erinnerung, Traum, Gedächtnis.** Wie immer es darum zunächst stehen mag: entscheidend ist, daß die Analyse des Zeit-Bilds den Bestimmungen des Bewegungs-Bilds nicht etwa nur neue Bestimmungen "hinzufügt". Vielmehr werden alle Bestimmungen, die für das Bewegungs-Bild gelten, in sich tiefgreifend *verschoben*. Sie kehren anders wieder, sobald sie einer Analyse der Zeit ausgesetzt werden.

Man könnte das zunächst für die Indeterminations-Zone des Gehirns festhalten. Sie teilte das Bewegungs-Bild in Wahrnehmung und zurückgehaltene Reize, verteilte sie also einerseits in eine Sensomotorik der Aktionen und schob sie andererseits als Virtualität möglicher Erinnerung auf. Bereits für die Sensomotorik gilt deshalb, daß sie einer Auswahl von Bewegungen entspricht und insofern vom Virtuellen gezeichnet war. – Noch mehr aber gilt für die Erinnerung, daß sie sich niemals darin wird

---

<sup>62</sup> ebd., S.73f.

erschöpfen können, etwas Vergangenes einfach in die Gegenwart zurückzurufen. Um etwas "vergehen" zu lassen, das sich erinnern ließe, muß "vorweg" eine dieser Gegenwart "gleichursprüngliche" Vergangenheit angesetzt werden, die Gegenwart überhaupt "vergehen" läßt und damit Erinnerung möglich macht. Anders gesagt: die Virtualität der Erinnerung muß bereits von einer "reinen Virtualität" gebahnt worden sein, und insofern ist es nicht in erster Linie das Erinnerungsbild, das "virtuell" ist. Vielmehr aktualisiert sich in ihm eine "reine Virtualität" der Zeit, ohne die es Erinnerungsbild nicht einmal sein könnte. Deshalb kann Deleuze, gestützt etwa auf Analysen der Filme Mankiewicz' und anderer, sagen, "daß das Erinnerungsbild nicht von selbst ein Vergangenheitszeichen besitzt, sozusagen eine von ihm repräsentierte und verkörperte 'Virtualität', durch die es sich von anderen Bildtypen unterscheidet. Wenn das Bild zum 'Erinnerungsbild' wird, dann geschieht dies nur insoweit, als es nach einer 'reinen Erinnerung' dort sucht, wo sie war: eine Erinnerung als reine, in den Bereichen der verborgenen Vergangenheit wie in sich selbst enthaltene Virtualität..."<sup>63</sup>

Zunächst könnte man die Erinnerung als "Kreislauf" mißverstehen, der darin bestünde, sich zu vergegenwärtigen oder "vorzustellen", was einmal gegenwärtig war und "dann" verging. Doch der "Kreislauf" der Erinnerung ist nur möglich, weil es keine Gegenwart gibt, die nicht *in sich* schon Vergangenheit und damit "Zeit" gewesen wäre, die deshalb Gegenwart vergehen ließ. Deshalb besitzt das Erinnerungsbild auch nicht von sich aus ein Vergangenheitszeichen. Der "Kreislauf" der Erinnerung wird aus der Differenz jeder Gegenwart zu sich selbst geöffnet. "Am Anfang" steht nicht die Erinnerung, sondern das *Gedächtnis*, das dem "Kreislauf" ebenso wenig angehört wie die Zeit-Differenz, die dem Vergehen der Zeit vorausgeht. Und deshalb versetzt man sich stets "mit einem Schlag" in die Vergangenheit, wie Bergson sagt, sucht man die Zeit selbst auf, bevor man sich an "etwas" erinnert. – Diese Unterbrechung eines "Kreislaufs" läßt sich auch für die Traumbilder festhalten; Deleuze verweist auf Abel oder Fellini, auf Renè Clair oder Keaton, auf Laughton, Louis Malle und andere. Zwar gibt es Unterschiede zwischen der Erinnerung und dem Traum. Der Traum ist von der Außen- und Innenwelt nicht völlig abgeschlossen, in ihm mischen sich virtuelle Bilder mit aktuellen Wahrnehmungen. Das Virtuelle manifestiert sich in ihm nicht unmittelbar, sondern in einem anderen Traumbild, das seinerseits virtuelle Züge annimmt, um sich erneut in anderen virtuellen Bildern

---

<sup>63</sup> Deleuze II, S.76f.

darzustellen usw... Dies weitet den "Kreislauf" der Traumbilder zwar bis ins äußerste. Doch setzt es diesen Bildern ebenso enge Grenzen, denn gerade die Ausweitung des Traum-"Kreislaufs" bringt ihn der Zeit nicht näher. Zwar hat der Traum mit Bildern zu tun, die vom senso-motorischen Apparat abgeschnitten sind. Doch gehen sie von sich aus in eine bestimmte, ihnen eigene Bewegung über, vergrößern sie die Umwege, die das Zeit-Bild nimmt, und insofern stehen sie sogar selbst noch im Horizont seiner Rückkehr zum Bewegungs-Bild.

**"Rosebud"**. Deshalb muß durch die "indirekten Bilder" hindurch das "direkte Bild" der Zeit gesucht werden. Es nimmt keine Umwege über abgeleitete Virtualitäten wie Erinnerung oder Traum. Es stellt sich nicht im Aufschub und einer Wiederkehr des Aufgeschobenen dar, *sondern als das, was aufsieht und wiederkehren läßt*. Zwar entspricht auch das Zeit-Bild einer Bewegung, doch nur, indem es sich in Bewegungen freisetzt, die keiner konsekutiven Bewegungs-Anordnung mehr folgen. Im Zeit-Bild hat man es mit einem "Vorweg" der Vergangenheit zu tun, das die Gegenwart spaltet, sie in viele Vergangenheitsschichten übergehen läßt, und insofern mit auch einer Aktualität, in der sich diese Differenz zur "Gegenwart" zugespitzt hat. Alles in allem geht es um eine a-chronologische Zeit: "Dies sind die paradoxen Eigenschaften einer achronologischen Zeit: die Präexistenz einer Vergangenheit im allgemeinen, die Koexistenz aller Vergangenheitsschichten, die Existenz einer am meisten zusammengezogenen Stufe. Es ist dies eine Konzeption, die man in dem ersten großen Zeit-Film wiederfinden wird, in Welles' *Citizen Kane*." <sup>64</sup> Präexistenz, Koexistenz, Existenz: tatsächlich könnte man meinen, daß sich in dieser Trias die gesamte Ordnung des Bewegungs-Bilds umgekehrt hat. Schien im Bewegungs-Film alles in einer Gegenwart einzusetzen, die vergeht, um in einer diffusen "Vergangenheit" zu versinken, so hat das Zeit-Bild mit dieser Bewegungslogik gebrochen. Es taucht aus einer "Vergangenheit im allgemeinen" auf, die sich an keinen Namen binden läßt, und laute er auch "Rosebud". Denn so privilegiert er sein mag: dieser Name wird, um das Zeit-Bild in Szene zu setzen, als nichtig zerfallen; der Kinder-Schlitten, der den Aufdruck "Rosebud" trägt, wird in Rauch aufgehen, ohne Kane's Geheimnis preisgegeben zu haben; und ganz so entgleitet die Kristallkugel dem Sterbenden, um zu zersplittern und seine Schneeflocken wie in einem Gestöber aus Anfang und Ende zu zerstreuen. Das Zeit-Bild ist das Nichtige, und ebenso wie der Tod steht es deshalb nicht im Dienst einer Dialektik der Negation, die ein Resultat

---

<sup>64</sup>Deleuze II, S.134.

erarbeiten würde. Das Zeit-Bild "ist" das Zerbrechen jedes Resultats. Hegels Flug der Eule Minervas, die sich im Gewesenen des Wesens versichern will, wird gestrichen; oder das Aktionsbild der Dialektik war immer schon in sich geborsten.

All dies kündigt sich in den Erinnerungen und Träumen erst an an. Weil auch sie einen "Kreislauf" beschreiben, vollziehen sie noch keinen definitiven Bruch mit einer Logik der Bewegung und der Aktion. Vielmehr stehen sie selbst noch an der Grenze einer Rückkehr zum Bewegungs-Bild, das sie gegebenenfalls mit neuen Reserven und Kräften ausstatten werden. Zwar hat sich der europäische Film deshalb, wie Deleuze sagt, sehr früh mit der Amnesie, der Hypnose, der Halluzination, dem Delirium, den Visionen Sterbender oder den Träumen und Alpträumen auseinandergesetzt: "Für den europäischen Film bildete all dies ein Mittel, mit den 'amerikanischen' Beschränkungen des Aktionsbildes zu brechen, an ein Mysterium der Zeit zu rühren und schließlich Bild, Denken und Kamera – ganz im Gegensatz zu der allzu objektiven Konzeption der Amerikaner – in ein und derselben 'automatischen Subjektivität' zu vereinen."<sup>65</sup> Aber weil der Kreislauf dieser Bilder nur indirekt an das Mysterium der Zeit rührt, konnte sich in ihnen noch nicht einholen, was sich im Problemtitel einer "automatischen Subjektivität" erst ankündigt – die reine Virtualität" einer "kristallinen" Zeit.

**Das Kristallbild.** Vielleicht versteht man von hier aus besser, weshalb Erinnerung und Traum am Bewegungs-Bild zwar rütteln, seiner Logik aber nicht ohne weiteres entkommen können. Ihre "Kreisläufe" zeichnen ein *indirektes* Bild der Zeit, und auf deren *direktes* Bild treffen sie um so weniger, je größer diese Kreisläufe werden. Wahrnehmung, Sensomotorik, Erinnerung und Traum verfehlen ihre eigene Zeitlichkeit, indem sie ihre Kreisläufe ausweiten. Muß man, fragt Deleuze deshalb, "nicht eine entgegengesetzte Richtung einschlagen? Den kleinsten Kreislauf suchen, der als innere Grenze aller anderen Kreisläufe funktioniert und das aktuelle Bild an ein unmittelbares, symmetrisches, an ein Nachbild oder sogar ein Double bindet? Die größten Kreisläufe der Erinnerung oder des Traums setzen dieses enge Fundament, diese äußerste Spitze voraus, und nicht umgekehrt (...) Es entsteht dabei ein zweiseitiges Bild: ein aktuelles und ein virtuelles. Es ist, als ob ein Spiegelbild, ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewönne, unabhängig würde und ins Aktuelle überginge, dann aber, sobald das aktuelle Bild im Spiegel wiederkehrte, wie-

---

<sup>65</sup> Deleuze II, S.78f.



der seinen Platz auf der Postkarte oder dem Photo annähme, also einer doppelten Bewegung von Befreiung und Verhaftung folgte." <sup>66</sup> Erst als diese "inneren Grenze" zeichnet sich das Kristallbild ab. Zwar scheint es gleichfalls einer Bewegung zu folgen, die einen unausgesetzten Platzwechsel zwischen Aktualität und Virtualität vollzieht. Doch tatsächlich handelt es sich hier um bloße Bewegung ebenso wenig, wie die "Gleichursprünglichkeit" von Gegenwart und "Vergangenheit im allgemeinen" eine solche Bewegung darstellte. Ganz anders zeigt sich im Kristallbild ein Differieren der Zeit, eine "Zeitlichkeit", die jede Bewegungswahrnehmung ebenso aufsteigen läßt und skandiert wie die Bilder der Erinnerung oder des Traums.

In keinem Fall trägt die Differenz der Gegenwart, ihre Spaltung in aktuelles und virtuelles Bild deshalb den Charakter eines "Imaginären", von dem die Psychoanalyse spricht. Bekanntlich zielt deren Verfahren darauf, im Spiegelbild verschiedene Stadien eines Narzißmus aufzusuchen, der sich im Spiegel zur Gänze eines *Ego* fügen will. Und immer besteht die analytische Aufgabe deshalb darin, das Imaginäre des Doppelgängers auf einen Signifikanten hin zu übersteigen: er spaltet das Imaginäre im "großen Anderen" des Symbolischen, um das "Subjekt" in die Ordnung des Begehrens einzusetzen und zugleich als "Subjekt" zu streichen. Zwar mag es von hier aus Affinitäten zwischen psychoanalytischen Begriffen und einer Logik des *Action-Films* geben, der solchen Begriffen mitunter sogar zu folgen scheint <sup>67</sup>. Eine Taxonomie des Films, wie Deleuze sie vorschlägt, wird sich damit aber nicht begnügen können. Das Bewegungs- und Zeit-Bild einer Psychoanalyse zu unterziehen, wird stets darauf hinauslaufen, zur Semiologie eines Signifikanten und seiner Narrationen zurückzukehren – und handle es sich dabei auch um den "transzendentalen Signifikanten des Phallus" oder die Narrationen eines "Unbewußten" im Freud'schen Sinne. Die entscheidende Frage wird damit nämlich umgangen: was trennt Signifikanten und Signifikat selbst? Oder was setzt den Signifikanten ein? Was läßt ihn prozessieren, indem es ihn als Differenz von Signifikant und Signifikant iteriert?

Wenn Deleuze am "Imaginären" zweifelt, dann deshalb, weil eine Taxonomie des Films keinen Überschnitt auf den Signifikanten, sondern *auf die Zeit hin* darstellt. Noch der "Signifikant" erweist sich als von ihrem Ereignis gezeichnet, und deshalb beschreibt er keine in sich geschlossene Ordnung des Symbolischen, so sehr sich

---

<sup>66</sup> Deleuze II, S.95f.

<sup>67</sup> Vgl. etwa Hans-Joachim Lenger: *Holografische Kriege. Zur 'Echtzeit' des Objekts. (Über Arnold Schwarzeneggers 'Predator')*, Hamburg: material-Verlag 2003.

die Psychoanalyse diese Vorstellung zu nutze macht. Auch der "Signifikant" resultiert aus einer Niederschrift der Zeit und, um noch genauer zu sein: aus deren Unterwerfung. Und wenn der einzige Beitrag der Psychoanalyse zum Kino, wie Deleuze sagt, "das alte, abgegriffene Thema der Urszene" ist, so lässt sich hinzusetzen: "Aber es gibt kein anderes Verbrechen als die Zeit selbst." <sup>68</sup>

**Einschub: Der Faschismus der Bilder.** Die Genealogie des "Subjekts", sein Auftauchen aus den Ordnungen des Bewegungs-Bilds rührt aus diesem Verbrechen. Und hatte das Denken dieses "Subjekts", von Kants transzendentaler Ästhetik der Zeit als innere Form der Anschauung bis zu Heideggers Analyse des Daseins, jemals etwas anderes gedacht? Nichts anderes als einen "geistigen Automaten" jedenfalls konstruiert auch eine bestimmte Tradition des "europäischen Films", wenn sie ihre Archäologie des "Subjekts" in Bildern der Amnesie, des Traums, der Halluzination oder Hypnose einsetzen lässt – von *Caligari* bis Hitler und darüber hinaus. Um so weniger fällt der "geistige Automat" einfach mit einer Psychoanalyse des Unbewußten zusammen. Zwar mag man in Engführungen von Psychoanalyse und Mediengeschichte rekonstruieren wollen, was es mit der Bewegung, Zeit und Visuellem auf sich hat – wie es in einer von Lacan inspirierten Medienanalyse vorgeschlagen wurde, für die die "Bilderfluchten von Hysterikern oder Visuellen inneres Kino" <sup>69</sup> werden. Doch das Bewegungs-Bild betrifft nicht allein den Film, die Kamera oder das Kino, und schon gar nicht reduziert es sich auf die Verfassung eines "Subjekts", selbst wo es – von Descartes bis Freud – als "gestrichen" gedacht wurde.

Die Kamera ist "allgemeines Äquivalent" aller Mittel des Transports und des Ausdrucks, und darin ist sie "Relais" auch aller anderen Bewegungen, nicht nur jener des Films im engeren Sinn. Zwischen Bewegung und Zeit schreiben sich die Schicksale des "geistigen Automaten" nieder, indem er Zeit im Namen der Bewegung zu kontrollieren, zu beherrschen und sich anzueignen sucht. Alle Bestimmungen technischer und technologischer Geschwindigkeiten, nicht zuletzt auch der militärischen Mobilisierungen und Mobilmachungen finden hier ihren Ort: die Bilder "jenseits" des Kinos, die das Kino durchlaufen und in ihm Ausdruck finden, gewinnen eine Virulenz, die Kino und Krieg miteinander verschweißt. Und dies eröffnet im

---

<sup>68</sup> Deleuze II, S.56.

<sup>69</sup> Friedrich Kittler: *Grammophon–Film–Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S.214.

20. Jahrhundert Schauplätze einer neuen Auseinandersetzung und eines anderen Kampfes um Bilder. Unablösbar von "der Bewegung" – und zwar einer "Bewegung" im mehrfachen Wortsinn, die nämlich alle Konnotationen der Mobilisierung und Mobilmachung erfaßt – setzt sich in der Bewegung etwas in Szene, was Zeit in der Bewegung stillstellen soll. "Das Verdienst von Kracauers *Von Caligari bis Hitler* liegt in dem Aufweis, wie das expressionistische Kino den Aufstieg des hitlerschen Automaten in der deutschen Seele reflektierte." <sup>70</sup> Die Kamera hätte wie in einem allgemeinen Äquivalent alles zum Vorschein gebracht, was die Bewegung in eine äußerste, katastrophische Krise treibt – und das gilt vor allem auch "politisch". Auf die Krise des "Subjekts" antwortet ein Immanentismus der Gemeinschaft (Jean-Luc Nancy), der das "Subjekt" mobilisiert, doch unter Vorzeichen eines Stillstands der Zeit, und dieses "Subjekt" deshalb in politischen "Totalitarismen" wiederherstellt, die nicht zuletzt den Films durchlaufen. Bewegung nämlich, in der sich die Zeitlichkeit zu bannen sucht und die sich deshalb selbst als Wahrheit eines blutigen Mythos ebenso hervorbringen wie stillstellen will – oder Hitler als Konkurrent Hollywoods: "die Massenkunst und die Behandlung der Massen, die nicht getrennt werden durfte von der Wandlung der Massen zum wahrhaften Subjekt, ist der Propaganda und der staatlichen Manipulation verfallen: einer Art Faschismus, der Hitler mit Hollywood und Hollywood mit Hitler vereinigte. Der geistige Automat wurde zum faschistischen Menschen." <sup>71</sup>

Was machte diese Wendung aus, weshalb war sie in bestimmter Hinsicht sogar in sich konsequent? Und wie wäre einer Verwandlung des geistigen Automaten in den faschistischen Menschen zuvorzukommen? Jeder "Totalitarismus" findet seinen Ausgang im Angriff auf die Zeit. In ihm will sich zum Abschluß gebracht haben, was den *Anderen* im Kristall der Zeit erscheinen läßt. Und stets verbindet der "Totalitarismus" deshalb die Behauptung eines "wahrhaften Subjekts" mit einem fanatischen Kampf gegen das Virtuelle. Deshalb verschiebt sich mit dem nationalsozialistischen Einschnitt alles. Zwar stand mit dem Film nie eine bloß harmlose Unterhaltungstechnik zur Diskussion, und zwar ebenso wenig, wie es unschuldige Bilder gäbe oder eine Auseinandersetzung mit Fragen von Bewegung und Zeit eine bloß akademische Veranstaltung sein könnte. Doch wenn das 20. Jahrhundert der Mobilität eine bisher unbekannte Dimension gegeben hat und in der Mobilmachung eine un-

---

<sup>70</sup> Deleuze II, S.337.

<sup>71</sup> Deleuze II, S.215.

erhörte zerstörerische Kraft freisetzte, dann beschränkt sich der Film – von Caligari bis Hitler – nicht darauf, diese Gewalt nur in Bilder zu fassen. Er treibt die Prinzipien der Mobilmachung auf die Spitze. Als Bewegungs-Bild, das den Krieg gegen die Zeit eröffnet hat, erstarrt es gleichsam in sich selbst, sofern es selbst die Zeit als "indirektes Zeit-Bild" voraussetzt. Die Zerstörung der Zeit läßt auch der Bewegung nur die Perspektive, sich selbst zu zerstören. So wird der Film, bereits bei Leni Riefenstahl, zum Medium, in dem sich die Essenz der Bewegung ebenso bündeln wie zerstören ließ. Nur deshalb kann sich bei ihr das Neue der Bewegung mit einem verabscheuungswürdigen Auftrag paaren; und wohl deshalb kommt Deleuze immer wieder darauf zurück, daß sich die "Krise" des Aktionsbildes, auch wenn sie sich überall bereits ankündigte, nach 1945 unübersehbar wird. Die Frage des "direkten" Zeit-Bilds tritt gerade im Kino unabweisbar hervor – je nach dem allerdings, auf welche Milieus sie trifft. Denn wie kündigt sich die Frage nach dem Bewegungs- und Zeit-Bild neu an, und zwar "nach" dem Faschismus, "nach" dem Krieg? "Warum zuerst in Italien, noch vor Frankreich und Deutschland?"<sup>72</sup> Italien habe sich eben relativ frei von Illusionen auf einen unterirdischen Widerstand gegen die faschistische Unterdrückung berufen können, im Unterschied zu Frankreich, wo die Résistance zunächst, wie in einer mythischen Wendung, zunächst zu einer regulären Befreiungsarmee hatte gemacht werden müssen. All dies aber nur, um von Deutschland schweigen zu können... Dies erklärt zwar nicht die Genialität der frühen Rossellini-Filme, wie Deleuze hinzusetzt. Doch es charakterisiert die Milieus, in denen eine dispersive, eine lückenhafte Realität wie aus bruchstückhaften Begegnungen auftauchen konnte, um die Logik des Aktionsbilds in Frage stellen.

**Vorweg der Zeit.** Nicht also, daß sich das Zeit-Bild auf solche Milieus, auf die Italiens, Frankreichs oder Deutschlands einfach zurückführen ließe. Kein Bild ist einfach "Ausdruck" seiner Umstände. So sehr es sich in bestimmten Milieus ankündigt, so wenig erschöpft es sich darin, diese Milieus bloß wiederzugeben. Aber ebenso wenig umschreiben der Nationalsozialismus, die Vernichtung, der zweite Weltkrieg einfach ein "Milieu". Der Nationalsozialismus und sein Krieg werden zur namenlosen Katastrophe, weil sich in ihm Bewegung und Bilder ins Entsetzlichste kehren konnten. So müßte man die verbürgten Äußerungen, in denen sich Hitler als Konkurrent Hollywoods zu erkennen gibt, über ein Studium individueller Psychopathologien hinaus ins Innere eines Systems hinein verfolgen, das den Film unmittelbar in Krieg,

---

<sup>72</sup> Deleuze I, S.283.

Terror und Vernichtung übergehen läßt. In bestimmter Hinsicht ging es darum, des Unendlichen der Zeit habhaft zu werden, sie in einer Bewegung zu absorbieren – oder in Abbildern und Leitbildern zu inszenieren, die zu beherrschen das Geheimnis der Herrschaft selbst darstellt. Und deshalb tritt an den äußeren Rändern dieser "politischen" Katastrophe, in der Bewegung, Zeit und Bilder *vor allem selbst zerstört werden sollten*, die Frage nach der Zeitlichkeit um so virulenter hervor. Es gibt keine Unschuld der Bilder, denn sie könnte immer nur darin bestehen, der Zeit habhaft zu werden, anstatt sie sich ereignen zu lassen. Um auf die äußersten Gewalten zu antworten, die hier ins Spiel kommen, wird es deshalb auch nicht ausreichen, sie "anti-faschistisch" instrumentalisieren, und schon gar nicht, sie in der Moralität eines "Autoren-Subjekts" begründen zu wollen. Entscheidend wird, ob die Zeit dazu verhalten ist, bloßes Moment der Bewegung zu bleiben, oder ob sie sich als Virtualität einführen wird, die mit der Bewegung bricht. Und dies definiert, über die "Milieus" hinaus, die Immanenz eines Problems, vor dem das Kino als Frage des Zeit-Bildes nach 1945 *seinem Wesen nach* steht. Dies betrifft keine politische, sondern vor allem eine "ontologische" Frage. Sie zielt auf die Zeitlichkeit einer Zeit, die sich einer einfachen Bewegungslogik entwunden hätte.

Wie also ist dieses Bild der Zeit zu denken? Wie stellt es sich dar? Und vor allem: wie ergibt oder gibt sich in ihm jenes "Vorweg" der Zeit, in dem sich die Gegenwart "von Anfang an" als gespalten oder als "ur-sprünglich" im Wortsinn erweist? Um es deshalb erneut zu wiederholen: ebenso wie Bergson faßt Deleuze dieses "Vorweg" als Funktion des *Gedächtnisses* oder einer reinen Virtualität, die aus einer unvor-denklichen Vergangenheit "im allgemeinen" auftaucht. Sie setzt jene Virtualitäten frei, die auch die Zukunft öffnen und als unvorhersehbares Spiel von Möglichkeiten freigeben. Doch um welches Paradox des Gedächtnisses handelt es sich hier? Wie Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit den Filmen Mankiewicz' schreibt, hat man es "keineswegs mit einem konstituierten Gedächtnis als einer Funktion der Vergangenheit zu tun, die in Wiedergabe und Erzählung besteht; vielmehr sind wir Zeugen der Entstehung des Gedächtnisses als Funktion des Zukünftigen, welches das Sich-Ereignende behält, um daraus den zukünftigen Gegenstand des anderen Gedächtnisses zu machen" <sup>73</sup>. Zunächst bleibt diese Wendung rätselhaft. Denn wie "behält" das Gedächtnis das Ereignis, um es zur Funktion des Zukünftigen zu machen? Denn gewiß, das Gedächtnis behält, wie Deleuze sagt, auch das Sich-

---

<sup>73</sup> Deleuze II, S.74.

Ereignende, das die Gegenwart ur-sprünglich in sich gespalten hat und ein Vergehen der Zeit ermöglicht. Doch worin besteht jenes "Ereignis selbst", das diese Spaltung wie eine Spur hinterläßt, und zwar *vor* allem Behalten?

**Fragen an Deleuze III.** Vielleicht zeigt sich hier – in einer Wendung, die den Namen "Heidegger" erwähnt und sofort wieder verläßt, um im Innern des Bergsonismus eine winzige, wenn auch entscheidende Verschiebung vornehmen zu können – , daß das Gedächtnis in seinem eigenen "Vorweg" selbst ebenso gründet wie differiert. Anders wäre nicht einmal das Gedächtnis zu denken. Dieses "Vorweg" hätte vor allem in jene Endlichkeit eingeführt, die auch das Gedächtnis skandiert haben muß. Sie wäre, was die Zeit zeitigt. Gewiß, wahrscheinlich würde Deleuze dies zurückweisen. Doch immerhin, nachdem er die großen Filmemacher als Philosophen bezeichnet hatte, zitiert er eine Stimme, die erklärt hatte, die Philosophen würden aus dem Tod geboren, um auf einen anderen Tod zuzugehen. Und Deleuze setzt hinzu, es handle sich eher um eine doppelte Wahrheit, "die nichtsdestoweniger zum Lachen verleitet: der Philosoph hält sich, zu Recht oder zu Unrecht, für jemanden, der von den Toten zurückgekommen ist und, mit vollem Recht, für einen, der zu ihnen zurückkehrt." <sup>74</sup>

Die Fragen, die man an den "Lebens"-Begriff bei Deleuze stellen kann, verlassen damit keinen Augenblick den begrifflichen Horizont, den er selbst vorgibt. Mit dem Tod wird keine Leiblichkeit gedacht, deren Ende sich "bevorsteht". Endlich zu sein, wird vielmehr zur Wesensbestimmung der Existenz, und die Verschiebung des Bergsonismus besteht darin, die Funktion des Zukünftigen nicht mehr aus dem Gedächtnis hervorgehen zu lassen. Sie ereignet sich als Endlichkeit, die jede Gegenwart in sich begrenzt und gespalten hat. Zwar bleibt unbestreitbar, daß die Gegenwart vergehen muß, "damit die Ankunft einer neuen Gegenwart sich ereignen kann, und es ist gleichermaßen notwendig, daß sie im selben Augenblick vergeht, in dem sie gegenwärtig ist, im selben Augenblick, in dem sie dies ist. Folglich ist es notwendig, daß das Bild gegenwärtig und vergangen ist, noch gegenwärtig und schon vergangen, beides zur gleichen Zeit." <sup>75</sup> Doch ebenso unbestreitbar dürfte sein, daß dieser Riß sich zu schließen droht, wenn er nicht aus einer anderen Notwendigkeit als der des Gedächtnisses eintrifft. Tatsächlich gibt es bei Deleuze eine Tendenz,

---

<sup>74</sup> Deleuze II, S.269.

<sup>75</sup> Deleuze II, S.108f.

den Riß einzuebnen. Während er die Differenz der Zeit zum Vorschein bringt, spricht er zumindest noch immer vom "selben Augenblick", in der die Gegenwart "ist" und "vergangen ist". Stillschweigend bleibt also von einer Gleichzeitigkeit die Rede, die den Riß gleichsam umfassen hält. Und damit gerät der Ur-Sprung, die Differenz des Ur-Sprungs zu sich selbst ins Gleiten. Er scheint sich in der Gleichzeitigkeit einer Bewegung zu schließen, geht kaum wahrnehmbar in ein Kontinuum über, wo soeben noch von einer Differenz die Rede war: die Gegenwart ist "noch" gegenwärtig und "schon" vergangen, allerdings beides *zur gleichen Zeit*... Was aber "gibt" dieses *Zugleich*, oder worin "gibt" sich die Zeit als Bild? (Und wird man hier, wie bereits oben angedeutet, nicht doch das *Zugleichsein* des Filmemachers Kant konsultieren müssen, um noch Filme drehen zu können?)

Diese Frage könnte das "Zentrum" der Konzeption betreffen, die Deleuze nach dem Zeit-Bild fragen läßt, und vielleicht sogar ins Innere seiner Taxonomie des Films führen. Muß sich mit dem *Zugleichsein* nicht ein Schnitt eingeführt haben, der auch das Zeit-Bild als in sich gespalten oder geschnitten erst hervorbringt? Und eröffnet dies nicht erst die Zukunft? Dieser Schnitt hat gewiß nichts mit einem auktorialen Wissen darum zu tun, daß bereits der Transportmechanismus das Filmband dazu anhält, die Wahrheit in 24 Bilder pro Sekunde aufzuspalten. Nicht um technische Fragen des mechanischen Filmtransports geht es hier, was allerdings allzu salonfähig wäre, sondern um jene Differenz des Kristallbildes zu sich selbst, in der Deleuze das Virtuelle von Bewegungs- und Zeit-Bild gleichermaßen zu fassen sucht. Um das Sich-Ereignende behalten zu können und daraus den zukünftigen Gegenstand eines anderen Gedächtnisses zu machen, wie Deleuze sagt, wird sich das Ereignis eines Zukommens der Zeit bereits ereignet haben müssen, "vor" allem Gedächtnis oder *als multipler Schnitt in der Dauer selbst*. Zumindest insistiert bei Deleuze etwas, was diese Konsequenz unausweichlich zu machen scheint. "Zwischen den beiden Seiten des Absoluten, zwischen den beiden Toden, dem Tod des Innen oder der Vergangenheit, dem Tod des Außen oder der Zukunft, vermengen sich die inneren Schichten des Gedächtnisses und die äußeren Schichten der Wirklichkeit, setzen einander fort, schließen sich kurz und bilden ein ganzes bewegtes Leben, das zugleich dasjenige des Kosmos und des Gehirns ist, die beide von einem Pol zum andern Blitze schleudern. Man sieht, die Zombies singen ein Lied, aber es ist ein Lied des Lebens." <sup>76</sup> – Zwar könnte man meinen, daß es sich bei all dem nur um

---

<sup>76</sup> Deleuze II, S.269.

"philosophische Fragen" handelt. Doch das stellt sich nur auf einen ersten, oberflächlichen Blick so dar. Tatsächlich geht es um jene Begriffe, die der Film selbst hervorbringt, sobald sich das Zeit-Bild manifestiert.

**Zeichen und Bild.** Man kann die Frage nämlich auch anders stellen: bringt sich die Zeit im Zeit-Bild hervor, oder stellt sie sich in ihm dar? Sollte das Zeit-Bild die Zeit hervorbringen, so wäre dieses Bild nicht nur der Ursprung, die Quelle oder der Ort, von dem die Zeit ihren Ausgang nimmt. Mehr noch wäre dieser Ort in sich gleichzeitig, also der Zeit entzogen, aber zugleich ein "Etwas", das sich zeigt. Im Grunde wäre das Bild mit allen göttlichen Bestimmungen der Metaphysik ausgestattet. Dies allerdings würde auch alles widerrufen, was Deleuze über Bewegung, Zeit und Differenz gesagt hatte; und deshalb ist er auch hier von wünschenswerter Klarheit. "Die Zeit besteht aus dieser Spaltung, wobei sie es ist, die man *im Kristall* sieht. Das Kristallbild war nicht die Zeit, doch man sieht sie im Kristall. Im Kristall gewahrt man die unablässige Gründung der Zeit, die achronologische Zeit, den Kronos – nicht aber Chronos."<sup>77</sup> Um diese Differenz geht es. Das Ereignis der Zeit wird im Kristallbild sichtbar; im Bild gewahrt man deren unablässige Gründung. Doch eben, das *Bild ist nicht die Zeit "selbst", sondern es macht sie sichtbar*. Insofern bewegt sich das Zeit-Bild über einem Entzug, den es nicht fassen kann, weil es selbst aus ihm hervorgeht. Jede Gründung der Zeit ist abgeleiteter Modus einer Ent-Gründung, aus der die Zeit auftaucht, um sich im Zeit-Bild zu zeigen. Nur deshalb kann der Einschnitt, kann das Intervall auch die Bilder freigeben. Und erst dies kehrt auch alle Beziehungen von Bild und Zeichen um, die auf der Ebene des Bewegungs-Bildes Gültigkeit hatten.

Auf der Ebene des Bewegungs-Bildes schien nämlich alles so zu sein, daß die Zeichen einsprangen, um die Metamorphosen der Bilder zu ermöglichen. Die Bilder bezogen sich nicht nur auf andere Bilder, sondern damit auch auf das Intervall, das die Bilder voneinander wie auch von sich selbst getrennt hatte. Insofern bedurfte es der Zeichen. Nunmehr, auf der Ebene des Zeit-Bildes, hat man es aber mit völlig anderen Beziehungen zu tun. Tatsächlich drückt sich im Zeit-Bild ein Entzug der Zeit aus, der jedem Ausdruck ebenso entgeht, wie er ihn möglich oder notwendig macht. Anstatt sich in einer Materialität zu sättigen, bewegen sich die Bilder wie im Ausstand ihrer selbst. Sie gehen im Intervall nicht mehr ineinander über; sie gehen

---

<sup>77</sup> Deleuze II, S.111f.



aus dem Intervall vielmehr hervor oder präsentieren sich aus einer A-Präsenz, die sich nicht einholen läßt. Und genau das ist es, was Deleuze sagt. "Das Bewegungs-Bild spezifiziert sich – was das Bewegungsintervall angeht – nicht mehr in ein Wahrnehmungsbild am einen Ende des Intervalls, ein Aktionsbild am anderen Ende und ein Affektbild zwischen beiden, in der Weise, daß dabei ein senso-motorisches Ensemble entstünde. Ganz im Gegenteil: das senso-motorische Band zerreißt, und das Bewegungsintervall läßt als solches *ein vom Bewegungs-Bild verschiedenes Bild* erscheinen. Zeichen und Bild kehren somit ihr Verhältnis um, da das Zeichen nicht mehr das Bewegungs-Bild als Materie voraussetzt, die es in seinen jeweiligen Formen repräsentierte; vielmehr schickt es sich an, ein anderes Bild zu präsentieren, dessen Materie es selbst spezifiziert und dessen Formen es von Zeichen zu Zeichen selbst konstituiert. Dies ist die zweite Dimension der reinen, nicht-sprachlichen Semiotik. Damit taucht eine ganze Reihe neuer Zeichen auf, die eine transparente Materie entstehen läßt, ein Zeit-Bild, das nicht mehr auf das Bewegungs-Bild zurückführbar ist – wenngleich es immer noch in einem bestimmten Bezug zu diesem steht." <sup>78</sup> Worin also bestehen die neuen Zeichen? Und wie bestimmt sich ihr Bezug auf das Bewegungs-Bild? Zwar bedarf das Digitale der Bilder wie in einer indirekten, nachträglichen Bewegung, um sich einschreiben zu können, doch zugleich ist es auf diese Bilder nicht zurückführbar. Es sei denn, man könnte zeigen, daß eben darin die a-chronologische Logik des *Zeit-Bilds* besteht und daß sie insofern unlösbar mit dem Digitalen verschränkt ist.

**Das Digitale.** Die Frage nach dem Digitalen wird hier jedenfalls wie mit Händen greifbar. Deleuze gibt eine Bestimmung des Zeit-Bilds, die zunächst auch als die des Digitalen gelten könnte: es spezifiziert seine Materie selbst, es ist in sich nicht konstituiert, sondern konstituiert seine Formen von Zeichen zu Zeichen oder von Zeit zu Zeit. Das Digitale ist also keineswegs selbst "Zeichen", zumindest nicht, so lange darunter – einer vorherrschenden semiologischen Tradition folgend – ein bestimmtes Verhältnis von Differentialität und Ausdruck verstanden wird. Das Digitale "ist" vielmehr reine Differenz, Einschnitt vor jeder Bewegung, Genesis einer transparenten Materie. Insofern stellt diese "zweite Dimension einer reinen, nicht-sprachlichen Semiotik" auch nicht vor ein *semiologisches* Problem, dessen Lösung im "Signifikanten" bestehen könnte. Neue Zeichen tauchen auf, die sich auf der Ebene des Zeit-Bildes bewegen. Aber zunächst heißt das auch, daß sich diese Zei-

---

<sup>78</sup> Deleuze II, S.52.

chen nicht einfach auf einen "digitalen Code" verweisen lassen. Zunächst zeigt sich nur, daß die Frage nach dem Zeit-Bild immer schon die eines bestimmten Einschnitts gewesen ist, der nicht auf das Bewegungs-Bild zurückgeführt werden kann. Der Film hatte insofern *schon immer* in einer Meditation dieses Einschnitts bestanden, auch da, wo er sich auf Optomechanik und Zelluloid stützte. Doch ebenso wird sich dieser Einschnitt unter Bedingungen digitaler Technologien anders manifestieren, forciert er eine Bewegung des Zeit-Bilds, in der es auf sich selbst zukommt.

Bemerkenswert mag sein, daß Deleuze den elektronischen, genauer: den digitalen Bildern keine eingehende Analyse widmet. Mitunter nennt er analoge Video- und digitale Bilder in einem Atemzug, ohne auf den tiefgreifenden Unterschied einzugehen, der zwischen beiden besteht. Kurz, er beschränkt sich auf Andeutungen, Skizzen und Marginalien; und selbst, wenn das nicht entscheidend sein wird: das dürfte auch auf die Umstände seiner Analyse zurückzuführen sein. *Das Zeit-Bild. Kino 2* erschien 1985 in Frankreich, vor annähernd zwanzig Jahren, als sich die digitalen Technologien der Bilderzeugung wie in einer Inkubationsphase bewegten. Erklärt dies vielleicht die Zurückhaltung, die Deleuze an den Tag legt? "Es liegt nicht in unserer Absicht, eine Analyse der neuen Bilder zu erstellen, da sie über den Rahmen unserer Untersuchung hinausgehen würde; wir wollen nur auf bestimmte Auswirkungen hinweisen, deren Verhältnis zum kinematographischen Bild noch zu bestimmen ist." <sup>79</sup> Doch immerhin, indem Deleuze von den Auswirkungen des digitalen Bildes auf das kinematografische spricht, macht er deutlich, daß der "traditionale" Film die Ordnung des Bewegungs- und Zeit-Bildes bei weitem nicht ausschöpft. Und nachdem er diese Kadrierung vorgenommen hat, verweist er in einer Fußnote zusätzlich auf Edmond Couchet. Der hatte die digitalen Bilder als "Immedia" bezeichnet, "da es genaugenommen kein Medium mehr gibt. Dabei läßt er sich von der zugrundeliegenden Vorstellung leiten, daß es – bereits im Fernsehen – weder Raum noch Bild gibt, sondern einzig elektronische Leitungen..." Und deshalb bereitet es auch keine Schwierigkeiten, auf Probleme des Digitalen in Begriffen zurückzukommen, die Deleuze selbst eingeführt hatte. Denn hatte nicht bereits Bergson die Indeterminations-Zone, die den Bildern eine erste Ebene der Virtualität eintrug, mit dem Leitungsgewirr und den Schalttechniken einer Telefonzentrale verglichen? Und war damit nicht eine "Immedia" angesprochen oder nicht vielmehr die Medialität "selbst"?

Hier steht anderes zur Diskussion als nur die Frage, ob sich "digitale" Filme einfacher und billiger herstellen lassen als in tradierten Techniken. All das bedeutet nichts, denn es berührt noch nicht die entscheidende Frage, die über eine Ökonomie der Kosten hinausführt. In den "neuen" Bildern setzt sich die Virtualität des Zeit-Bildes in einer Weise frei, die ins Innere des ökonomischen Zeitdiktats selbst führt. Wie Wenders zeigt, hört der Film zwar auf, wo das Geld zu Ende ist. Doch eben darin besteht auch die eminente Rolle des Zeit-Bilds; wie Deleuze zeigt, ist *"ein und dieselbe Operation, durch die der Film seine innerste Voraussetzung, das Geld, bekämpft und durch die das Bewegungs-Bild dem Zeit-Bild Platz macht."*<sup>80</sup> Deshalb ist das Digitale auch weder einfach Bild noch einfach Zeichen, weder Werkzeug noch Medium, das lediglich Kosten dämpfen würde. Zwar kann es in diesen Bedeutungen auftreten, doch damit ist das Zentrum der Frage noch nicht berührt: welche andere Zeitlichkeit wird im Zeit-Bild sichtbar, sobald es im "Ohne des reinen Einschnitts" erscheint? Und zwar über alle begrenzten Verfügungen einer "Ökonomie der Zeit" hinaus?

**Die Unmotivierte der Semiologie.** Dazu müssen Begriffe des "Digitalen" allerdings zunächst auch von einer semiologischen Terminologie freigehalten werden, die tatsächlich alles verderben würde. Auch deshalb wohl die Zurückhaltung, die Deleuze an den Tag legt, wo es um das Digitale geht. Sie rührt nicht so sehr aus den historischen Milieus seiner Analyse. Sie reagiert vor allem auf die Gefahr, die darin besteht, mit dem Digitalen erneut den Anziehungskräften einer bestimmten Semiologie zu erliegen.

Tatsächlich vollzieht die Semiologie nämlich immer eine doppelte Operation, wenn sie das Bild reduziert, um es den Gesetzen einer bestimmten Narration zu unterwerfen. Zum einen läßt sie das Zeichen in einer Bedeutung oder in einem "Signifikat" gipfeln, das bei Saussure nicht zufällig "Vorstellungsbild" heißt. Damit weist die Semiologie dem "Bild" einen präzise definierten Platz an: es ist unlösbar mit einer Oberfläche verbunden, die sich als "analog" oder "bildlich" bestimmt. Vor allem aber erscheint das Bild zugleich als bloßer Niederschlag oder als Effekt einer sprachlichen Struktur, die ihm vorausgeht: "Der Film präsentiert sich als Text..."<sup>81</sup> Und deshalb kann die Semiologie im weiteren dazu übergehen, diese Struktur auf das hin zu

---

<sup>79</sup> Deleuze II, S.339.

<sup>80</sup> Deleuze II, S.108.

<sup>81</sup> Deleuze II, S.42.

untersuchen, was den Bildern als "Text" zugrunde liegt. Dabei wird sie, wenn auch unter Mühen, zeigen können, daß die "Signifikanten" – unter der "Oberfläche" eines Signifikats – keineswegs "analog", sondern differentiell, zufällig, arbiträr oder "unmotiviert" sind: zwischen dem *Ding* "Tisch" und dem Signifikanten "Tisch" besteht schließlich kein natürliches Ableitungsverhältnis. Und von hier aus schließlich läßt sich behaupten, daß die Bilder lediglich Niederschlag einer sprachlichen Struktur sind, die in sich nicht analog, sondern arbiträr oder unmotiviert ist. Genau dies stellt Deleuze fest: "Die Semiologie bedarf also einer doppelten Transformation: auf der einen Seite die Reduktion eines Bildes auf ein analoges Zeichen, das zu einer Aussage gehört; auf der anderen Seite die Codifizierung dieser Zeichen, um die diesen Aussagen zugrunde liegende nicht-analoge Sprachstruktur freizulegen. Alles vollzieht sich zwischen der analogisch verfahrenen Aussage und der 'digitalen' oder digitalisierten Struktur der Aussage."<sup>82</sup> Insofern scheint sich mit der Einführung des "digitalen" Zeichens aber auch jene Unterwerfung nur zu wiederholen, die das Bewegungs-Bild an einen narrativen Code hatte binden wollen.

Und darin bestehen die Schwierigkeiten, vor die Deleuze stellt. Im Kristallbild der Zeit kündigt sich zunächst eine reine Differenz an, die auf Fragen des Digitalen verweist. Der Film bringt etwas hervor, was sich nicht mehr auf die Bewegung reduzieren läßt: und dies kehrt alle tradierten Beziehungen von Zeit und Bewegung, von Bild und Zeichen um. Nunmehr schickt sich das Zeichen nämlich an, "ein anderes Bild zu präsentieren, dessen Materie es selbst spezifiziert und dessen Formen es von Zeichen zu Zeichen selbst konstituiert", wie Deleuze erklärt. Um so mehr aber muß eine Analyse des "Digitalen" des weiteren Vorkehrungen treffen, nicht im gleichen Augenblick in eine Semiologie zurückzufallen, die eine – letztlich "phonozentrische" – Diktatur des Narrativen über Schrift und Bild wiedererrichten würde. Man kann die Frage deshalb auch anders stellen: wie läßt sich ein Begriff des "Digitalen" erarbeiten, der auf der Höhe des Zeit-Bildes angesiedelt wäre? Offenbar läßt sich diese Frage weder auf der Ebene des "Analogen" noch auf der es "Unmotivierten" beantworten, wie sie von Semiologie oder Medientechnik eingeführt werden. Beide Ebenen sind auch nicht vom Himmel gefallen. Um sie der Hegemonie einer Semiologie zu entwinden, müssen deren Oppositionen von Signifikant und Signifikat, Digitalem und Analogem *ihrerseits* als Niederschrift des Zeit-Bildes lesbar werden.

---

<sup>82</sup> Deleuze II, S.43.

**Modulationen des Digitalen.** So verstreut die Hinweise sind, die Deleuze dieser Frage widmet, so sehr bilden sie doch einen Zusammenhang. Sobald man die Bilder auf einen Signifikanten zurückführt, hat man nämlich nicht nur ein bestimmtes Verhältnis von Analogie und Arbitrarität, sondern auch eines von "Innen" und "Außen" eingeführt. Das "Vorstellungsbild" (Saussure) des Signifikats ist in dieser Hinsicht bereits die Äußerung selbst. Sie läßt etwas nach außen treten, was aus dem "Innen" eines arbiträren Codes hervorgeht. Und insofern gruppiert sich semiologisch alles in Oppositionen, zwischen einer "arbiträren" Struktur und einer "analogen" Bedeutungsebene der Bilder, die einem "Innen" und "Außen" entsprechen. – Bei Deleuze taucht all dies aber nur auf, um solche Demarkationslinien sofort zerfallen zu lassen. Denn "wir glauben nicht mehr an ein Ganzes, auch nicht mehr an ein offenes Ganzes, als Innerlichkeit des Denkens; wir glauben an eine Kraft des Außen, die sich höhlt, uns ergreift und das Innen anzieht. Ebenso wenig glauben wir noch an eine Assoziation der Bilder, auch wenn sie die Leerstellen überwinden; wir glauben an Einschnitte, die einen absoluten Wert annehmen und sich jegliche Assoziation unterordnen."<sup>83</sup>

Aber worin besteht dieses "Außen" im Unterschied zu den Beziehungen, die die Bilder bisher eingegangen waren? Auch das Bewegungs-Bild war schließlich auf ein gewisses "Außen" bezogen gewesen, indem es eine unaufhörliche Verwandlung in andere Bilder durchlief. Von der Peirce'schen Erstheit zur Zweitheit zur Drittheit... und zurück; von der Bewegung zur Wahrnehmung zur Aktion... und zurück; vom Affekt zur Erinnerung zur virtuellen Wahrnehmung... und zurück. Überall handelt es sich um Verkettungen, deren innere Grenzen sich in äußeren Grenzen abstützten und auf sie übergriffen, um sich innerhalb ihrer fortzusetzen. Stets kulminierte die Bewegung dabei in einer Peirce'schen "Drittheit", weshalb die Einschnitte immer auch einen "relativen" Wert bildeten, der einer gewissen Zirkulations- und Austauschbewegung der Bilder entsprach. – Mit dem Zeit-Bild, so erklärt Deleuze nunmehr, nehmen bestimmte Einschnitte jedoch einen "absoluten Wert" an, der sich jegliche Assoziation unterordnet. Und damit zeichnet sich ein "anderes Außen" als das der Verkettung ab. Der "absolute" Wert des Einschnitts resultiert nicht mehr in Verweisen von "Innen" und "Außen", und ebenso wenig ist er ein Moment einer Verkettung der Bilder. Er zeigt sich vielmehr als ein "Außen", das sich in den *Leerstellen der Bilder* selbst niedergeschrieben hat. Eben darin aber besteht das Zeit-

---

<sup>83</sup> Deleuze II, S.273.

Bild, und ebenso erweist sich hier, wie sehr jede Analyse der Zeit einer Analyse der Endlichkeit bedarf: "es handelt sich um das Äquivalent eines irrationalen Schnitts, der nicht-kommensurable Beziehungen zwischen den Bildern festlegt. Sodann handelt es sich nicht mehr um eine Lücke, welche die verbundenen Bilder überwinden müssen; die Bilder sind gewiß nicht dem Zufall überlassen, doch es gibt nur noch Neuverkettungen, die dem Schnitt unterliegen, anstelle von Schnitten, die der Verkettung unterliegen." <sup>84</sup> Insofern übernimmt das Intervall nunmehr selbst die Rolle eines "Zentrums" der Verkettungen. Dies scheint zunächst ein bloßes Paradox darzustellen. Denn wie sollte eine Verkettung dem Schnitt eines "absoluten Außen" unterliegen, das zu ihrem Zentrum wird, anstatt ihrerseits Schnitte freizugeben, die aus der Abfolge ihrer Glieder hervorgehen? Ganz offensichtlich besteht der "absolute Wert" dieses anderen Einschnitts in einer Beziehung zu sich selbst, die alle Innen- und Außenbeziehungen des Bewegungs-Bilds ebenso durchquert, wie sie sich jeder ihrer Zentrierungen entwunden hat. Es geht um Zeichen, die keiner "analog" gedachten Bildlichkeit mehr korrespondieren, aber ebenso wenig in einem einfachen Begriff des "Digitalen" aufgehen, wie er von Semiologie oder Medientechnologie angeboten wird. Vielmehr skandieren sie "Analoges" wie "Digitales" gleichermaßen. Und darin schreibt sich ein Außen ein, das sich weder auf eine Bewegung noch einen Code festlegen läßt; eben dies nennt Deleuze die *Modulation*: "Was hier 'analog' ist, hat nichts mehr mit der Ähnlichkeit gemein, denn hier tritt die Modulation ins Spiel – so wie bei den sogenannten Analogrechnern. Man wird einwenden, daß die Modulation ihrerseits sowohl auf die Ähnlichkeit verweist, und sei es nur, um die Grade innerhalb eines Kontinuums zu ermitteln – als auch auf einen Code, der in der Lage ist, die Analogie zu 'digitalisieren'. Aber auch dies trifft nur dann zu, wenn man die Bewegung anhält." <sup>85</sup>

**Die Differenz der Zeit.** Hier nimmt ein Begriff des Digitalen Konturen an, der die Höhe des Zeit-Bilds nicht etwa verläßt, sondern es ganz im Gegenteil hervortreten läßt. Tatsächlich kann sich ein *semiologischer* Begriff des Digitalen nur festschreiben wollen, sobald jene A-Chronologie der Zeit angehalten oder eingefroren wurde, die spezifische Bewegungen hervorbringt. Und dies unternimmt die Semiologie in Begriffen der "Synchronie" und "Diachronie" einer Struktur. Sie zerlegt die Zeit in eine Achse des Gleichzeitigen einerseits, in eine der Abfolge andererseits. Damit

---

<sup>84</sup> Deleuze II, S.275.

<sup>85</sup> Deleuze II, S.44.

verschwindet jene Zeitlichkeit jener Zeit, die sich nur "a-chronologisch" ereignet haben kann. Alle Oppositionen, in denen sich die Semiologie konstituiert, gehen aus dieser Unterdrückung der Zeit hervor: die Opposition von Signifikant und Signifikat, von Paradigma und Syntagma, von Metapher und Metonymie – und ebenso die von Analogem und Digitalem. Alle diese Ensembles sind Module einer Struktur, deren Genealogie unterdrückt wird und deshalb nur bekannte metaphysische Oppositionen wiederholen kann. "Das Analoge und das Digitale, die Ähnlichkeit und der Code, kommen zumindest darin überein, daß sie beide *Module* [*moules*] sind, jenes durch seine wahrnehmbare Gestalt, dieses durch seine intelligible Struktur: dies ist der Grund, warum sie so gut miteinander kommunizieren können."<sup>86</sup> Sie kommunizieren deshalb so gut miteinander, weil beide vom Code ausgehen – und nicht vom Bild. Unter Voraussetzungen des Codes und seiner Technologien kann man allerdings fortfahren wie bisher: man kann digitale Filme drehen, als wären es analoge, und digital produzieren, um die Resultate in analoge Technologien übersetzen. Ebenso kann man analoge Materialien digital abtasten, um sie zu sampeln und Metamorphosen zu unterziehen, die einem analogen Verfahren in dieser Form nicht möglich wären. Immer aber wird, wenn man unter Voraussetzungen der Semiologie oder Medientechnologie antritt, eine Semiologie oder Technologie herauskommen – und nicht zuletzt ein "Autor", der für Transfer, Austausch und Ausdruck zu bürgen vermeint. Aber deshalb faßt Deleuze das "Analoge" ebenso wie das "Digitale" als *Module*, die aus einer *Modulation* auftauchen. "Die *Modulation* hingegen ist etwas ganz anderes: sie ist eine Veränderung des Moduls, eine Transformation des Moduls in jedem Augenblick der Operation."<sup>87</sup>

Und dies siedelt das Problem auf einer anderen Ebene an. Das Außen des reinen Einschnitts durchquert alle Module gleichermaßen, die aus ihm hervorgehen – das "Analoge" ebenso wie das "Digitale", von denen Semiologie und Medientechnologie sprechen. Doch eben dies ist auch die Nahtstelle, an der sich ein anderer Begriff des Digitalen zu erkennen gibt. Das Digitale verweist eben nicht auf eine *spezifische* Materialität, in der es sich niederläßt; wenn es in elektronischen Schaltkreisen zirkuliert, dann gehorcht dieser einer Ökonomie der Zeit, nicht ihrer kristallinen A-Chronologie. Aber insofern manifestiert sich in ihnen auch, was bei Bergson "reine Dauer" heißt: "Die reine Dauer erweist sich als ein rein innerliches Nacheinander

---

<sup>86</sup> Deleuze II, S.44.

<sup>87</sup> Deleuze II, S.44.

[*succession*] ohne Äußerlichkeit..."<sup>88</sup> Damit stellt sich nicht nur die Frage nach "innen" und "außen" anders; vor allem legt eine Taxonomie des Bewegungs- und Zeit-Bilds den nicht-adressierbaren Ort frei, an dem mit den neuen Bildern auch neue Zeichen auftauchen werden. Ganz so, wie die reine Dauer keine Äußerlichkeit mehr hat, hält Deleuze auch für die "neuen" Bilder fest: "Die neuen Bilder haben nichts Äußeres (kein *hors-champ*) mehr und gehen in kein Ganzes mehr ein; vielmehr haben sie eine Vorderseite und eine Rückseite, die sich umkehren, aber nicht übereinander legen lassen; sie verfügen gleichsam über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen. Sie sind Gegenstand einer fortlaufenden Reorganisation, bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann. Die Raumorganisation verliert damit ihre privilegierten Richtungen – allen voran das Privileg der Vertikalen, von dem nach wie vor die Position der Leinwand zeugt – zugunsten eines ungerichteten [*omnidirectionnel*] Raums, der unaufhörlich seine Winkel und Koordinaten verändert, seine Vertikalen und Horizontalen austauscht. Und selbst die Leinwand, auch wenn sie immer noch vertikal aufgehängt ist, scheint nicht mehr auf die Position des Betrachters zu verweisen, wie dies bei einem Fenster oder auch bei einem Bild der Fall ist, sondern stellt eher eine Informationstafel dar, eine undurchsichtige Oberfläche, auf der die 'Daten' verzeichnet sind. Information tritt an die Stelle der Natur, und die Überwachungszentrale, das dritte Auge, ersetzt das Auge der Natur. (...) In jeder Hinsicht verweist der geistige Automatismus auf neue psychische Automaten."<sup>89</sup>

**Automaten.** Von Anfang an zeichnen sich im Kino dieser geistigen Automatismus, diese psychischen Automaten ab. Digitales Bild und digitales Zeichen fallen dem Film keineswegs wie eine neue Technologie zu, derer sich sein "Autor" als eines "Werkzeugs unter anderen" bedienen könnte. Die Kybernetik der Bilder, die ihren prägnantesten Ausdruck im Digitalen findet, übt auf den Film von Anbeginn die Anziehungskraft eines "Außen" auf, um alle Begriffe des Kinos in Frage zu stellen und neu zu ordnen. Nicht anders als Bergson, der das Virtuelle der Zeit als Vermittlungszentrale oder Schalttechnik eines Gehirns zum Bild werden läßt; nicht anders als Couchet, der auf die Immedialität elektronischer Leitungen verweist, um die "neuen" Bilder denken zu können; und nicht anders als Deleuze selbst, der das Kino als "geistigen Automaten" befragt, zeigt sich das Film-Denken wie magisch von Au-

---

<sup>88</sup> Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*, ebd., S.53.

<sup>89</sup> Deleuze II, S.338f.



tomaten angezogen, in denen es selbst auf dem Spiel steht – ganz so, als wäre ihr Geheimnis das des Kinos selbst.

Zunächst tauchen die Automaten nur auf einer Ebene auf, die man als "narrativ" mißverstehen könnte, nämlich dort, wo sie zum Moment einer Erzählung werden oder selbst zu erzählen beginnen – in den hypnotischen, psychotischen, halluzinatorischen Passagen eines Psychismus, von Caligari bis Hitler. Aber in diesen Erzählungen spielt sich etwas ganz anderes ab, und das ist entscheidend. Es bedarf nicht mehr der einzigartigen Gestalt eines "Führers", um den Terror zu inszenieren; an seine Stelle könnte ein Netzwerk elektronischer Leitungen getreten sein, die eine Allgegenwart der Kontrolle installieren. Ebenso wenig bedarf es eines administrativen Apparats offener Unterdrückung, um die Zeit weiterhin der Bewegung unterzuordnen; es genügt, die Bilder am Fernsehen zu normieren, um die Selbstüberwachung als erste Tugend in den Psychismus seiner Opfer zu versenken. Um so mehr aber "drängt sich eine Rückkehr zu einem Blick von außen auf, der auf die technologische und soziale Entwicklung der Automaten gerichtet ist. Die Uhrwerkautomaten und ebenso die beweglichen Automaten, überhaupt die mechanischen Automaten, verschwinden zugunsten einer neuen Art, die nach den Gesetzen der Informativ und Kybernetik funktioniert: Rechen- und Denkmaschinen, Regelungs- und Rückkopplungsmaschinen. Auch die Macht hat ihre Gestalt verwandelt und, statt auf einen einzigen und mysteriösen Führer zuzulaufen, der zum Träumen anregt und das Handeln steuert, verflüchtet sich in ein Datennetz, dessen 'Entscheidungsträger' an jenen Schnittstellen, so sich Schlafwandler und Hellseher begegnen, für die Lenkung, Verarbeitung und Speicherung der Daten sorgen – so etwa in der weltweiten Verschwörung, die wir bei Rivette gesehen hatten (*Paris nous appartient*), in Godards *Alphaville*, in Lumets Abhör- und Überwachungssystemen, vor allem aber in der Entwicklung der drei Mabuse-Filme von Lang, in besonderem Maße im dritten, mit dem Lang nach dem Krieg nach Deutschland zurückkehrte. Oft sind die neuen Automaten, die das Kino – im Guten wie im Bösen – bevölkern, buchstäblich Computer (der beste Fall ist gewiß der Riesencomputer in Kubricks *2001: A Space Odyssey*), und sie geben ihm vornehmlich in Science-fiction-Filmen die Möglichkeit zu gewaltigen Inszenierungen, welche die Sackgasse des Bewegungs-Bildes einstweilen verhindert hatte." <sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Deleuze II, S.338f.

**"Kunst"**. Aber deshalb muß dieser Blick, der zunächst und "von außen" auf die Automaten fällt, vor allem ins Innerste des Bewegungs- und Zeit-Bildes geleitet werden. Denn worin besteht die "deleuzianische" Intervention? Zunächst darin, im Inneren des Bewegungs-Bilds das reine Außen eines Zeit-Bilds freizulegen, das den Sackgassen der Aktion und den Finalisierungen der Erzählhandlung entkommt. Dazu bedarf es des einschneidenden Bruchs mit jeder Semiologie des Films, die immer in einem "Autor" kulminieren wird. Dieser Bruch besteht in einer Konzeption, in der die Zeichen nicht etwa die Bilder organisieren, sondern unauflösbar mit ihnen verbunden sind – sei es, daß sie sich auf ihre Intervalle beziehen, sei es, daß sie aus dem Intervall hervorgehen, von selbst, also automatisch oder spontan. Und das trifft die Faschismen der Führer und die Automaten der Überwachung gleichermaßen. Immer operieren sie mit Bewegungsformen aus Absichten, Vorhersehungen oder Vorsichten. Auf der Höhe des Zeit-Bilds, auf der Spitze einer reinen Differenz des Kristalls, in der sich die Zeit niederschreibt und die Bewegungen moduliert, wird sich jedoch etwas anderes als diese Perspektivität von Bewegungen entscheiden: ob oder wie ein Hervortreten der Zeitlichkeit – und damit die eines irreduziblen Moments der Freiheit von Bewegung und Wahrnehmung – die Diktatur auch über die Bewegungen brechen kann. Und dies betrifft das Kino in elementarer Weise, denn es ist seine innerste Frage. "Das Zeit-Bild erfordert eine neuartige Ordnung der Bilder und Zeichen, noch bevor es die Elektronik zunichte macht oder, im Gegensatz dazu, wiederbelebt."<sup>91</sup>

Tatsächlich steht mit den digitalen Bildern auf dem Spiel, ob der Tod des Kinos definitiv sein wird. Und dies ist nicht an Besucherzahlen und Einspielergebnissen abzulesen; ganz im Gegenteil. Heute spielt sich der Tod des Kinos in Techniken der Bilderzeugung ab, die das *Action*-Kino durch die Mobilisierung digitaler *special effects* über seinen eigenen Tod hinwegretten sollen, um ihn desto definitiver zu machen. Darin besteht, über alle Differenzen hinaus, was Hitler mit Hollywood verbindet. Um so mehr verlangt dies aber nach einer neuartigen Ordnung der Bilder und der Zeichen. Beim Digitalen geht es also nicht darum, einen "neuen Autorenfilm" zu initiieren, der am Tod des Kinos nicht nur partizipieren, sondern ihn nur auf seine Weise herbeiführen würde. Wenn hier vom Digitalen die Rede ist, dann nicht nur, weil im Kristallbild der Zeit, wie im winzigen Moment eines Mißverständnisses, auch der Name "des Autors" aufblitzen konnte, und auch nicht, weil dieses Mißverständ-

---

<sup>91</sup> Deleuze II, S.342.

nis am Digitalen bereits zerfiel. Wie jedes Zeichen, so ist auch das digitale unlösbar an Bilder gebunden. Auf der Höhe des Zeit-Bilds aber oder eines Außen, das kein Außen mehr hat, an dem es sich zu einem Innen machen könnte, verweist dieses Zeichen auf jene Kristalle der Zeit, in denen sich andere Bilder als die der Bewegung hervorbringen. Dies nicht von sich aus oder qua technologischer Verfaßtheit; wollte man hier technizistisch argumentieren, verbliebe man noch im Rahmen einer Semiologie oder einer Medienapparatur. Vielmehr, weil es sich aus dem Denken und den Praktiken des Kinos selbst, von selbst oder automatisch in dessen "Modulen" ergibt oder ereignet. Zumindest könnte dies einige der bisher unbekanntenen Aspekte des Zeit-Bilds berühren, auf die Deleuze zum Schluß seiner Taxonomie der Bilder verweist. Keine künstlerische Frage nämlich, die sich aus einem Kino-Denken der Zeit und des Digitalen entlassen könnte, ohne sich damit selbst zu hintergehen; doch ebenso: kein Automatismus, der irgendeinen Wert hätte, ohne sich jenem Denken der Zeit ausgesetzt zu haben, von der das Eintreffen des Zeit-Bilds zeugt. Man mag das "künstlerische" Forschung nennen oder, vielleicht treffender, die Unaufschiebbarkeit einer Auseinandersetzung, in der sich eine andere "Politik der Bilder" ankündigen wird. In jedem Fall gilt: "Der neue Automatismus hat für sich keinen Wert, wenn er nicht im Dienste eines mächtigen Willens zur Kunst steht, eines dunklen und gedrängten Willens, der darauf aus ist, sich in unfreiwilligen Bewegungen auszudrücken, die ihn nicht einengen. Diesen ursprünglichen Willen zur Kunst hatten wir bereits in dem Wandel erkannt, der die intelligible Materie des Kinos selbst betrifft: die Ersetzung des Bewegungs-Bildes durch das Zeit-Bild. Was freilich zur Folge hatte, daß die elektronischen Bilder in einem anderen Willen zur Kunst oder in bislang unbekanntenen Aspekten des Zeit-Bildes gründeten." <sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Deleuze II, S.340.

## **In einem Feld des Umbruchs...**

*Ein Gespräch mit Wim Wenders*

**Frage:** *Herr Wenders, Sie haben jetzt Ihre Lehrtätigkeit an der HfbK Hamburg aufgenommen und stellen zunächst Ihre Filme im Rahmen einer öffentlichen Retrospektive im Hamburger "Metropolis" zur Diskussion. Die Öffentlichkeit nimmt Ihre Arbeit ja auch als Grenzgang zwischen einem "europäischen" und einem "amerikanischen" Film wahr. Machen solche Unterscheidungen überhaupt einen Sinn? Und wenn ja – was verdanken Ihre Filme einer "europäischen", was einer "amerikanischen" Tradition? Worin bestehen in Ihren Augen die offenen Probleme der einen wie der anderen, an denen gearbeitet werden müßte?*

**Wim Wenders:** Das ist eine so weite Frage, der kann man mit den Antworten nur andeutungsweise gerecht werden. Ich war in der Tat im wahrsten Sinne des Wortes oft ein "Grenzgänger", am deutlichsten wohl mit "IM LAUF DER ZEIT", einem Film, in dem das amerikanische Element als ein Relikt inmitten der gespaltenen deutschen Landschaft vorkam. ("Die Amis haben unser Unterbewußtsein kolonialisiert", sagt dazu noch "Kamikaze" zum "King of the Road".) In späteren Filmen ist es umgekehrt: Die spielen in Amerika, haben aber dort ganz deutlich eine europäische oder deutsche Seele.

Ich habe halt mein Handwerk vom klassischen amerikanischen Erzählkino gelernt (Ford, Hawks, Mann, Fuller, Ray), d.h. Film als eine amerikanische Grammatik verinnerlicht, innerhalb deren Strukturen aber mein Vokabular mein eigenes geblieben ist, besser: bleiben sollte. Das beste Beispiel ist dafür vielleicht "PARIS, TEXAS", der von der amerikanischen Kritik giftig aufgenommen wurde, weil sie es nicht gewohnt waren, dass man sie in ihrer eigenen Sprache trotzdem von außen wahrnehmen konnte. Umgekehrt ist der Film in Europa als ein "amerikanischer" rezipiert worden.

Die "Inhalte" meiner Filme basieren deutlich mehr auf einer europäischen Tradition. "Vereinzelnung", "Isolation", "Suche" sind Themen, die von Antonioni, Godard, Bergman, Pasolini, Tarkowski oder Truffaut (um nur einige europäische Autoren zu nen-

nen) ausgiebig behandelt worden sind. Für einige unter denen (gerade die französische Nouvelle Vague) war die Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Kino auch schon eine zentrale Auseinandersetzung gewesen...

Ich habe damals (gegen Ende der Siebziger/Anfang der 80er Jahre) eine gewisse amerikanische Deutung meiner Filme "meine Tripple-A Reviews" genannt, die meine Arbeit immer auf "Angst, Alienation and America" reduziert haben. (Wobei man "Angst" als eines der wenigen deutschen Wörter verstehen muß, die es geschafft haben, in die amerikanische Umgangssprache eingegliedert zu werden.) Im Kino wahrhaft kein "amerikanisches Thema", zumindest nicht an der Oberfläche.

Aber machen solche Unterscheidungen heute überhaupt noch einen Sinn? Gibt es überhaupt noch, in einigermaßen unterscheidbarer Typisierung, "europäische" und "amerikanische" Filme? Ich denke schon.

Formell gesehen, muß man diese Unterschiede vor allem in der Form der Distribution und der Promotion sehen. NUR amerikanische Filme werden global verliehen und beworben, derart, dass in weiten Teilen der Welt "ins Kino gehen" schon synonym geworden ist mit "einen amerikanischen Film sehen."

Inhaltlich sieht man vor allem, daß europäische Filme wesentlich deutlicher von spezifischen Geschichten handeln, die an spezifischen Orten spielen, deren lokale Einfärbungen, Akzente, Historien nicht ohne weiteres woanders hin zu verpflanzen wären. Amerikanische Filme handeln häufiger in einem austauschbaren Umfeld, um einer globalen Auswertung möglichst keine Hindernisse in den Weg zu legen. Tatsache ist ja, dass schon eine andere Sprache als englisch ein Hindernis für die internationale Karriere eines Films ist und daß untertitelte Filme auf dem größten Binnenmarkt der Welt, nämlich den USA, einen Film schon extrem marginalisieren.

Wo sehe ich mich in dieser Landschaft, als einer, der in Los Angeles seinen ersten Wohnsitz, seine Produktionsbasis aber seit eh und je in Berlin hat? Auf der einen Seite sehe ich im amerikanischen "Independent Cinema" einen "Verbündeten" des europäischen Kinos, sowie der Filmproduktion in Asien, Südamerika, Australien und Afrika. So sehr wie dieses "Unabhängige Kino" natürlich auch immer wieder aufs Neue von Hollywood aufgeessen und vereinnahmt wird, so sehr hat es seine Wurzeln doch auch umgekehrt in Europa. (Auch im europäischen Film hat das Studio-system seit den 20er Jahren immer wieder neue Talente und neue Impulse gefunden und integriert.) Ich möchte eigentlich die These wagen, daß beide Antipoden einander brauchen, um lebendig zu bleiben. Das amerikanische Kino ist immer wie-

der dabei, in seinen eigenen Formeln und Rezepten zu erstarren, und das europäische hebt gerne ab und verliert das Auge für sein Publikum. Damit Filme als Kunst, als Geschäft, als Sprache und als bestmögliches Ausdrucksmittel unserer Zeit erhalten bleiben, muß es den Spagat zwischen Europa und Amerika geben. So gesehen, sehe ich mich nach wie vor als Grenzposten auf beiden Seiten.

*Vor einigen Jahrzehnten versuchte sich eine Generation von Filmemachern auch in Deutschland vom herrschenden Filmbetrieb loszusagen, indem sie den Begriff des "Autorenfilms" einführte; auch Sie selbst waren Gründungsmitglied des "Filmverlags der Autoren". Diese Generation verband den Autorenbegriff mit einer Suche nach anderen Formen filmischer Erzählungen. Zunächst würde uns interessieren, in welcher Weise diese Bewegung in Ihren Augen auf technologische Entwicklungen im Filmbereich reagierte – etwa auf die Verbreitung des 16mm-Formats oder, etwas später, auf die Einführung der Videotechnik. Und wie stellt sich diese Frage von "Autor" und "Narration" heute dar, insbesondere unter Bedingungen digitaler Bildproduktionen?*

Der "Filmverlag der Autoren" war eine Selbsthilfeorganisation, nach dem Vorbild des im Jahr davor gegründeten "Verlags der Autoren", beide eine direkte Folge der Ereignisse von 1968. Weil es in Deutschland keine Basis gab, auf der ein alternatives Kino produziert oder verliehen hätte werden können, blieb uns gar nichts anderes übrig, als erst eine eigene Produktion und ein paar Jahre später auch einen eigenen Verleih zu gründen. Das war ein recht einzigartiger Akt von Solidarität zwischen Filmemachern. Den Begriff des "Autorenfilms" haben wir dabei eher aus dem französischen entlehnt, wo es das schon gab, diese Personalunion des Regisseurs, Drehbuchautors und Produzenten, das heißt, des im wahrsten Sinne des Wortes autarken Filmemachers als sein eigener Herr. Technologische Entwicklungen waren da nicht im Spiel. 16mm war damals dem Dokumentar- und dem Fernsehfilm vorbehalten, auch dem experimentalen und nicht-narrativen Kino, und "Video" war zu Beginn der 70er Jahre noch ein Fremdwort.

Das sogenannte "Neue Deutsche Kino" (als solches ginge diese Filme um die Welt) hatte seine Hochzeit spätestens mit dem Tod von Rainer Werner Fassbinder hinter sich. Jede Welle zerschellt an irgendeinem Strand. Im Folgenden wurde der Begriff des "Autorenfilms" dann mehr oder weniger mißbraucht oder mißverstanden, und

vor allem in Deutschland geradezu als Schimpfwort benutzt. Man wollte damit wohl Gott weiß was brandmarken, "anspruchsvolles", "intellektuelles" oder "elitäres" Kino, je nach dem. Ich bin jedenfalls als "Autorenfilmer" nur noch in Deutschland titulierte worden, und dann mit deutlich negativem Vorzeichen. Dabei gab es die ursprüngliche Personaleinheit von Autor, Regisseur und Produzent schon längst nicht mehr. Das hatte als historisches Produktionsmittel längst seine Kraft verloren, zumindest hierzulande. Oder wurde woanders wieder entdeckt. Jim Jarmush z.B. könnte als geradezu perfekter Autorenfilmer der Achtziger und 90er Jahre gelten. Jedenfalls: Der Begriff ist heute sinnentleert und ausgehöhlt. D.h., er wird gerade wiederentdeckt, zu Beginn des digitalen Zeitalters des Kinos, wo nämlich die Produktionsmittel auf einmal eine subjektive und "eigenartige" Sicht wieder fördern und überhaupt wieder möglich machen, gerade angesichts der formelhaften Retortenhaftigkeit des Blockbuster-Kinos.

*Um beim "Autorenfilm" zu bleiben: litt diese Bewegung nicht von Anfang an unter dem inneren Widerspruch? Verband sie mit dem Begriff des "Autors" nicht einerseits eine traditionelle, eine "humanistische" Vorstellungen vom "Subjekt", während sie andererseits doch filmische Narrationen erforschen wollte, die sich nicht mehr auf eine individuelle, subjektive Erzählperspektive stützen lassen? Zeichnete sich in diesem Widerspruch nicht etwas vom Zerfall dieser Bewegung vor, und zwar von Anfang an? Und wie beurteilen Sie die Situation heute: läßt sich der Begriff des "Autors" noch derart unkritisch aufrechterhalten? Oder wie müßte er unter heutigen Bedingungen verschoben und transformiert werden?*

Gerade dieser Widerspruch hat, denke ich, den Neuen Deutschen Film weltweit so interessant gemacht, weil er einer historischen Situation des Kinos zwischen einem alten Zeitalter, das zu Ende ging, und einem neuen, das noch nicht recht vorhanden war, entsprach. Danach kam eben die Hochzeit der Konsum- und Unterhaltungsindustrie, mit völlig anderen Werten. Nicht umsonst waren die Komödien, die im Deutschland der 90er Jahre so populär waren, um Vieles erfolgreicher, als es unsere Filme vorher je waren, zumindest im Lande selber. Vom Ausland her gesehen ist diese Zeit als ein Niedergang und eine Null-Zeit des deutschen Kinos wahrgenommen worden. Aber um auf den "Autor" zurückzukommen: Der wird ja als Begriff nicht mehr gehandelt. (Außer eben pejorativ...) Da schafft ja das digitale Kino ganz

andere Zusammenhänge. Sowohl von äußerster Subjektivität, gerade im dokumentarischen Bereich, als auch von neuen, vielschichtigen "Autorenschaften", in die nun vor allem auch die neuen "bildbearbeitenden" Berufe mit eingreifen. Das Digitale ist sowohl ein höchst demokratisiertes und damit "simples" als auch höchst innovatives und damit "anspruchsvolles" Medium, in dem die traditionellen Domänen der "Autorenschaft" schon durch das In-Frage-Stellen des "Originals" durcheinandergebracht sind.

*Ihre eigenen Filme sind so sehr von Fragen der Bewegung durchzogen, daß man davon sprechen könnte, ihr zentrales Thema bestünde in dem, was Gilles Deleuze das "Bewegungs-Bild" nennt. Andererseits zeigt Deleuze auch, wie eng diese Bewegung mit Bildern der Erinnerung und des Traums, also mit zeitlichen Schnitten verbunden ist. Dies läßt sich auch in Ihren Filmen in aller Deutlichkeit wiederfinden. Zunächst deshalb: wie kann die Erinnerung, wie kann der Traum davor bewahrt werden, einer einfachen Nostalgie des "Es war einmal" zu verfallen? Anders gefragt: was schützt Erinnerung und Traum davor, sich in einer bloßen Beziehung zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen einzurichten und dabei die dritte "Dimension" der Zeit, nämlich die "Zukunft", einem Vergessen zu überantworten?*

Ich habe genau darüber meinen ehrgeizigsten und aufwändigsten Film gemacht, "BIS ANS ENDE DER WELT". In dem wird das Erinnern und das Träumen zu einem Akt der Selbstzerstörung. Indem Träume aufgezeichnet und wie Videos konserviert und wieder abgespielt werden können, führen sie zu einer geradezu "inzestuösen" Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft, und werden so zu einem Schwarzen Loch der Seele, von deren negativer Energie aus Nostalgie und Narzißmus die "Traumsüchtigen" aufgesogen werden. Eine Zukunft bietet in dieser "Apokalypse des Bildes" nur "Das Wort". Die erste Hälfte dieses (damals) Science-Fiction-Films war pure Bewegung, nämlich eine Jagd um den ganzen Planeten. Die zweite Hälfte war völliger Stillstand, bis hin zu der Rückwärtsbewegung des "Traumeinfangens". Einen Ausweg daraus hat dann nur das nach vorne gerichtete Erzählen eröffnet. Ich glaube, ich habe nie etwas Schwereres zu zeigen versucht. Der Film musste sozusagen die Plage, von der er erzählte, selbst durchmachen, selbst von der "Krankheit der Bilder" angesteckt werden, um überhaupt erst die Antikörper dafür zu entwickeln. Als der Film herauskam, in seiner "Reader's Digest-Version", haben ihn viele



für gescheitert gehalten. Was er in dieser rüden Verkürzung wohl auch war. Ich hoffe, dass ich mit der integralen Fassung des Films in seiner (dem Thema angemessenen) epischen Länge den einen oder anderen vom Gegenteil überzeugen kann...

*Einerseits steht der Film gegenwärtig vor neuen, einschneidenden Fragen, die seine "Zukunft" betreffen. Andererseits wird deren Beantwortung ohne eine Auseinandersetzung mit den filmischen Traditionen nicht ausreichend sein können. Wie also könnte eine Sichtung der Archive, eine erneute Aneignung und Durcharbeitung des historischen Materials heutige Fragen des Films einer zukünftigen Antwort näherbringen – sowohl "praktisch" wie "theoretisch"? Und wie könnte eine Arbeit an neuen oder anderen Bildern forciert werden, die mit der Arbeit an neuen Begriffen einherginge? Diese Fragen betreffen Sie gewiß als Hochschullehrer, aber nicht weniger als Regisseur.*

Als Regisseur bin ich Erzähler und Praktiker. Ich probiere die neuen Techniken aus und schaue, wohin ich damit komme. Und was die Geschichte des Kinos betrifft, bin ich weder Theoretiker noch Nostalgiker. Da gibt es Sachen, die ich liebe, von denen ich weiß, daß sie nicht mehr möglich sind, dass sie aus einem inzwischen Verlorenen Paradies des Kinos kommen. Und dann gibt es andere Sachen, von denen ich glaube, daß sie erhalten und anders weitererzählt werden können. Und schließlich gibt es die Kategorie all dessen, was noch nie möglich war und erst in Zukunft möglich sein wird. In diesem ganzen großen Feld des Umbruchs hoffe ich, für die Studenten und mich, sowohl auf die Begleitung durch die Theoretiker, als auch auf die Unschuld und Naivität des Neuen Blicks derer, deren Praxis jetzt erst anfängt.

*Einige Ihrer Äußerungen könnte man so verstehen, daß es eine "Zukunft" des Films nur in einer praktisch-experimentellen Auseinandersetzung mit digitalen Technologien und Bildern geben wird. Ist das so zu verstehen, daß digitale Filmtechniken lediglich geeignet sind, Produktionskosten zu senken, oder berühren sie auch das Wesen der Bilder selbst? Erzeugen sie also neue Bilder und neue Bildbegriffe? Und*

*in welcher Weise, denken Sie, könnte die Arbeit an einer Erforschung dieser neuen Bedingungen forciert werden?*

WW: Ich halte die Senkung der Produktionskosten erst einmal für einen außerordentlich wichtigen ersten Schritt, der es den Lernenden und dem Lernen selbst überhaupt erlaubt, sich entfalten und mithalten zu können. Was für eine Forschung wäre das sonst, wenn man der Imagination nur die Brosamen ließe von den fetten Gelagen der Industrie, wenn sich die Studenten mit Sägespänen begnügen müßten, während "die da oben" alle Balken und Bretter zuschneiden? Im Grunde ist doch gerade die Chance da, daß das Gegenteil stattfindet: Während mit den großen Budgets nur bestehende Formen zu Tode geritten werden und "das Wesen der Bilder" mit all den alten Rezepten nur weiter verschüttet wird, kann die Arbeit mit den neuen digitalen Möglichkeiten in noch unbekannte Bereiche vorstoßen, in denen dieses "Wesen" womöglich wieder, ganz anders, zutage tritt. Und gerade dafür halte ich eine Kunstakademie für eine gute Plattform. Weil da eben nicht "Ausbildung" im Mittelpunkt steht, wenn ich die mal ketzerisch (und zugegebenermaßen überspitzt) so definieren würde, daß es dabei schnell "aus mit der Bildung" ist, sondern Forschung, Grundlagenforschung. Und die heißt in dem Zusammenhang, in dem wir jetzt reden, herauszufinden, welche neuen Bedingungen überhaupt entstehen mit dem digitalen Bild, und OB und wenn ja, WAS das für Folgen hat für das ERZÄHLEN und das BEWEGEN.

*Digitale Bilder koppeln sich in bisher unerhörter Weise von bestimmten Voraussetzungen bisheriger Bilderzeugung ab. Was sie zeigen, hat es möglicherweise nie gegeben; und dies wirft die Frage nach dem "Virtuellen" (Bergson) auf. Nehmen Sie die technisch gleichsam in sich selbst erzeugten Bilder als Ende der künstlerischen Bewegung oder als "Feindesland" wahr, in dem die Kunst notgedrungen operieren muß? Oder zeichnen sich in diesen Bildern die Möglichkeiten neuer Künste, neuer künstlerischer Strategien ab, die freilich auch verlangen, traditionelle Kunstbegriffe in Frage zu stellen?*

All das und noch viel mehr steht uns bevor. Wobei ich darauf vertraue, daß der Kompaß für das Durchqueren von Feindes- wie Freundesland dieses urälteste

menschliche Bedürfnis bleibt, die Welt zu verstehen. Das tut die Komödie auf andere Weise als das Drama. Aber daß die photomechanische Technik des 19. Jahrhunderts all die Wirklichkeiten des 21. Jahrhunderts nicht mehr ausleuchten kann, das scheint mir doch einleuchtend. "Kunstbegriffe" in Frage zu stellen, erscheint mir dabei noch der geringste Aufwand, bei all den moralischen, sozialen, existenziellen, metaphysischen Begriffen, die nicht mehr gelten werden.

*(Die Fragen stellte Hans-Joachim Lenger)*