

Bewegungsbilder nach Deleuze
Ein Symposion



© Martín Rázuri, Peru: <http://www.razuridesign.com>

Abstracts

27. - 28. SEPTEMBER 2012

ALPEN-ADRIA-UNIVERSITÄT

KLAGENFURT/CELOVEC

Silke Martin (Bauhaus-Universität Weimar):

Das hors-son oder die Entstehung des akustischen Raums im Film

Mit der Einführung von Dolby Stereo, einem matrizierten 4-Kanal-Lichtton-System, setzte sich Ende der 1970er Jahre der Rundumklang, ein allumfassender Hörraum im Kino durch. Dieser rückte den Ton nicht nur technisch, sondern auch ästhetisch in den Mittelpunkt des Films. Diese Filme „[...] zelebrieren die Tonspur als atemberaubendes Spektakel: Kreischende Jets sausen über die Köpfe des Publikums, und Hubschrauber durchfliegen alle vier Quadranten des Kinoraums.“¹ Insbesondere zwei Filme, STAR WARS: EPISODE IV - A NEW HOPE (USA 1977, George Lucas) und APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola) können, so Barbara Flückiger, als „Wendepunkt in der Geschichte des Kinotons“ gewertet werden.²

Diese Filme verkehren, so meine Argumentation, das traditionelle Verhältnis von Bild und Ton, indem sie das visuelle Primat des klassischen (Hollywood-)Films in Frage stellen und das Akustische in den Vordergrund treten lassen.³ In Folge dessen konstituiert sich nicht nur der Bildraum, sondern auch der auditive Raum des Kinos neu. Um diese Neukonzeptionierung des kinematographischen – und damit des filmischen Raums - adäquat beschreiben zu können, möchte ich die Formulierung eines hors-son vorschlagen, ein Begriff, der das Hervortreten der Tonspur im Film theoretisch zu fassen versucht.

Anders als Michel Chion, der diesen neuen und ausgedehnten Raum *superchamp* nennt - da sich dieser außerhalb des bloßen hors-champ befindet und das Bild umhüllt,⁴ scheint mir der Begriff eines hors-son hingegen geeigneter zu sein. Das hors-son definiert sich - als akustisches Pendant zum hors-champ – nicht im Sinne einer akustischen Feldbegrenzung, sondern vielmehr als Äußerlichkeit oder Umfeld des Tons, auf die sich auch das Bild bezieht. Ebenso wie sich nichtsichtbare Bilder im hors-champ befinden, können sich nun auch nicht-sichtbare Bilder im hors-son befinden, die, vom Ton hervorgebracht, sichtbar werden können. Das hors-son ist somit im Kontext eines generativen Prinzips als Äußerlichkeit des Akustischen zu sehen.

Interessant scheint mir bei diesem Begriff insbesondere die Differenzierung in einen absoluten und einen relativen Aspekt zu sein, ähnlich, wie es Gilles Deleuze für das hors-champ

¹ Flückiger, Barbara: *Sound Design: die virtuelle Klangwelt des Films*, Schüren Verlag, Marburg, 2002, S. 13.

² Flückiger (2002), S. 13.

³ Vgl. dazu ausführlich Martin, Silke: *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*, Schüren, Marburg, 2010.

⁴ Chion, Michel: *Audio-vision: sound on screen*, Columbia University Press, New York, 1994, S. 69.

vorgeschlagen hat.⁵ In Modifikation und Umkehrung der Deleuze'schen Thesen möchte ich den Begriff eines hors-son entwickeln und dessen relativen und absoluten Aspekt aus dem filmischen Material herauschälen. Im Mittelpunkt sollen dabei drei Filme stehen: STAR WARS: EPISODE IV - A NEW HOPE (USA 1977, George Lucas), TROIS COULEURS: BLEU (F/PL/CH/UK 1993, Krzysztof Kieslowski) und LISBON STORY (D/P 1994, Wim Wenders).

⁵ Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild, Kino 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1997.

Drehli Robnik (Wien)

Intim, in time, im Team mit Deleuze: vom Affektbild, politisch gewendet, zu Mindgame Movies und Inglourious Basterds

Es geht zum einen darum, Deleuze's Konzept des Affekt(bild)s von vorherrschenden sensualistischen Lesarten dieses Begriffs zu trennen und quasi zu reinvestieren in seinen Herkunftszusammenhang, die ("prä-antiödpale") Deleuze'sche *Logik des Sinns* – des Sinns als Ausdrucks-Ereignis und Bruch in einem Kausalgefüge. Hier zeigen sich Anschlussstellen an Jacques Rancière's politische (Film-)Ästhetik der Herausbildung unvorhergesehener Akteur_innen und Subjekte in Akten des Streits über die Zählung derer, die z.B. "Geschichte machen". Als Filmbeispiel, das mehr als nur "illustriert", bietet sich die Art an, wie *Inglourious Basterds* (2009) mit der vorherrschenden viktimologischen Perspektive auf NS-Geschichte bricht. Dabei verfährt Tarantinos Inszenierung *affektiv* gerade im Sinn des Anti-Sensualistischen und ohne die geschichtsperspektivischen Sinn-Angebote "affektiver Arbeit" an- und abzurufen. Letzterer Begriff, wirksam in deleuzianisch orientierten, vitalistischen Theorien des flexiblen Kapitalismus und der "Multitude", erlaubt es auch, rund um Deleuze's film-, kunst- und machtheoretischen Einsatz des Begriffs "Modulation" (Macht, Bild, Formung, die sich der Veränderung anschmiegt), Fragen nach Mainstreamkino als Form von "kontrollgesellschaftlichem Wissen", etwa in sog. Mindgame-Filmen, aufzuwerfen.

Sebastian Nestler (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt)

Film als Wunsch- und Lehrmaschine

Wenn dieses Symposium dazu einlädt, Gilles Deleuze weiterzudenken, wenn seine Filmphilosophie weitaus mehr ist als ›nur‹ eine *Filmphilosophie*, sondern sie beispielsweise auch medien-, sozial- und erziehungswissenschaftlichem Denken neue Impulse geben kann, weil es in ihr neben Film auch um Leben, Werden und Denken (von Neuem) geht, dann scheint eine Verbindung mit medien-, macht- und subjektkritischem Denken, wie es die Cultural Studies betreiben, vielversprechend. Aus dieser Perspektive gesehen, stehen Deleuzes Denken, Cultural Studies und Film in einem zirkulären Verhältnis zueinander, dem sich dieser Vortrag analytisch nähern möchte, um schließlich die Potentiale einer Synthese dieser drei Positionen für eine machtkritische Perspektive der Cultural Studies zu nutzen, die Film als sozialwissenschaftliches Analyseinstrument und pädagogische Methode begreift, die insofern kritisch ist, als es mit ihr möglich wird, bestehende Machtverhältnisse sichtbar, und andere/neue Verhältnisse denkbar zu machen.

In der Philosophie Deleuzes nehmen Erfahrung und Experiment eine zentrale Stellung ein. Weil die Erfahrung wesentlich nicht-repräsentativ und affektiv ist und somit als ein immanentes und offenes Feld von Intensitäten zu verstehen ist, ist sie weder ausschließlich dem Subjekt noch dem Objekt bzw. der Struktur zuzuordnen. In diesem Punkt kommt die Erfahrung dem von Raymond Williams geprägten Begriff der Gefühlsstruktur (*structure of feeling*) sehr nahe. So ist es nicht verwunderlich, dass ferner sowohl in der Philosophie Deleuzes als auch in den Cultural Studies das Experiment eine wichtige Methode darstellt, die das stetige Werden mit unsicherem Ausgang vor der abschließenden Festschreibung durch Interpretation privilegiert (vgl. Seigworth 2006). Dadurch können die Bedingungen ausfindig gemacht werden, die die Entstehung von Neuem und Vielheiten ermöglichen, was die Voraussetzung dafür ist, in bestehende Machtverhältnisse verändernd einzugreifen.

Dieses Denken findet sich bei Deleuze (1997) auch mit Blick auf das Medium Film formuliert, für das neben der Zeit auch die Bewegung konstitutiv ist. Denn der Bezug der Bewegung auf beliebige Momente zwingt dazu, die Hervorbringung des Neuen, das durch filmische Einschnitte in das Ganze entsteht, zu denken. Insofern lässt sich Film auch als ›System von Einschnitten‹ verstehen.

Auf dieser Basis möchte der Vortrag den Film als Wunschmaschine (vgl. Deleuze/Guattari 1977) begreifen und sein machtkritisches und pädagogisches Potential aus der Perspektive der Cultural Studies näher thematisieren. Indem Wunschmaschinen als System von Einschnitten ebenfalls andauernd Einschnitte in das Ganze vornehmen und damit diskrete Einheiten erschaffen, die ihrerseits wieder Teile des Ganzen sind, schaffen auch sie Neues. Aus

der Perspektive der Cultural Studies ist das Verständnis des Films als Wunschmaschine äußerst reizvoll. Denn Michel Foucault (1978) sieht in den Wunschmaschinen eine Möglichkeit zur Ent-Individualisierung als Gegenstück zu einer Individualisierungspraxis, die für das Subjekt die Festschreibung auf eine in ihren Möglichkeiten stark eingeschränkte, aber dafür umso besser überwacht- und steuerbare Position bedeutet. Im Sinne einer Ermächtigung des Subjekts, wie sie in den Cultural Studies ein zentrales Thema ist, ist die Ent-Individualisierung dementsprechend ein Weg hinaus aus dem Sein in das Werden, hinaus aus erstarrten, hinein in das experimentelle Finden neuer Subjektpositionen.

Inwiefern Film als Wunschmaschine hierbei als ›Lehrmaschine‹ (vgl. Giroux 2002) einer durch die Cultural Studies beeinflussten kritischen Medienpädagogik unterstützend wirksam sein kann, möchte der Vortrag am Beispiel des Films LIMITLESS darlegen, der als Kritik an neoliberalen Subjektpositionen, wie sie durch die Diskurse einer posthegemonialen Macht erzeugt werden (vgl. Bröckling 2007; Lash 2011), gelesen wird.

Oliver Fahle (Bochum)

Paradoxe Bilder. Vom Zusammentreffen des Aktions- und Denkbildes im Film der Gegenwart.

In den beiden Kinobüchern von Deleuze ist das Verhältnis des Bewegungsbildes und des Zeitbildes zueinander nicht vollständig geklärt. Auf der einen Seite scheint es um eine Typologisierung von Bildern des Films zu gehen, auf der anderen Seite ist in dieser Systematisierung eine evolutionäre oder gar eine historische Perspektive eingewoben, auch wenn Deleuze damit nichts zu tun haben wollte. Deutlich tritt dieses Problem der Perspektive, das etwa auch von Jacques Rancière kritisiert worden ist, im Übergang des Aktionsbildes zum Zeitbild hervor, der ohne einen historischen Übergang zu markieren, nicht gedacht werden kann. Und was geschieht eigentlich mit dem Aktionsbild, wenn der herrschende Bildtyp das Zeitbild geworden ist?

Der Beitrag wird sich zum einen mit dieser theoretischen Frage, die bei Deleuze nicht beantwortet wird, auseinandersetzen; zum anderen behauptet er, dass gerade die Konfrontation von Aktions- und Zeitbild, die bei Deleuze nicht gedacht wird, auf den Film verweist, der bei Deleuze nicht mehr vorkommen konnte: den Film der Gegenwart.

PD Dr. Marcus Stiglegger / Dr. Marcus S. Kleiner (beide Universität Siegen)

Vom organlosen Körper zum Cinematic Body. Deleuze und die Körpertheorie des Films

Der Körperdiskurs des Kinos ist zweifellos von der Geburt des Mediums an elementar für eine theoretische Beschäftigung mit dem Film. Umso erstaunlicher ist die eher sporadische Thematisierung des Körperbildes, das erst in den letzten Jahren vermehrt einer wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen wird. Doch während sich im englischsprachigen Bereich zahlreiche theoretische Ansätze zum Thema etabliert haben (vor allem Linda Williams, Barbara Creed oder Vivian Sobchak), ist man in der deutschsprachigen Forschung zögerlich. Von großem Einfluss ist noch heute Steven Shaviros von Gilles Deleuze und Felix Guattari inspirierte Monographie *The Cinematic Body* (1993), die als Gegenentwurf zu einer primär psychoanalytisch (und somit von Jacques Lacan inspirierten) Filmtheorie gedacht ist. Nach Shaviro ist Filmrezeption präreflexiv und tritt hinter die symbolische Ordnung zurück. Das filmische Bild entzieht sich so der Ordnung reiner Repräsentation. Shaviro betrachtet Filmerefahrung als einen schockartigen, ansteckenden Akt, der mitunter den Körper des Rezipienten angeht, bevor sich dieser dessen intellektuell bewusst wird (Shaviro 1993, 38). Der somatische Effekt geht der bewussten Wahrnehmung voraus. Diese Vereinnahmung des unfreiwillig passiven Zuschauers gleicht einer masochistischen Disposition (Shaviro 1993, 32). Diese seduktive Strategie einer intendierten Vereinnahmung und letztlich Unterwerfung des Zuschauers unter die sinnlichen (audiovisuelle) Eindrücke appelliert an ein somatisches, körperliches Empfinden. Filmrezeption konfrontiert also nicht nur mit medialen Abbildern des Körpers, sondern zielt selbst auf den Körper des Rezipienten ab. Daher ist der Titel *The Cinematic Body* in dieser Vieldeutigkeit zu begreifen: als abgebildeter, mediatisierter Körper auf der Leinwand, als Körper und somatische Erfahrung des Zuschauers und schließlich als zwischen Leinwand und Zuschauer entstehender virtueller *Filmkörper* – mit Deleuze und Guattari durchaus als „organloser Körper“ zu betrachten. Das Erkenntnisinteresse des Vortrags besteht darin, das Konzept des „organlosen Körpers“ durch das des „Cinematic Body“ weiterzudenken, um ersteres für die Filmanalyse nutzbar zu machen. Mit Blick auf die Beschreibung dieses Konzepts in „Tausend Plateaus“ ist dies bisher nicht möglich. Interessanterweise spielt das Konzept des „organlosen Körpers“ auch in den beiden Filmbüchern von Deleuze keine Rolle. Dies verwundert, weil das Konzept des „organlosen Körpers“ im Sinne des prozesshaften Denkens von Deleuze und Guattari mit dem performativen Sich-Ereignen des Filmkörpers während der Filmrezeption entspricht. Wie Patricia MacCormack in „Cine-Sexuality“ (2008) das Verhältnis zwischen Zuschauer und Leinwandgeschehen als eine sinnliche Begegnung beschreibt, in der der Film selbst körperliche Qualität annimmt, ist auch der

„Cinematic Body“ in unserer Lesart als ein performatives Ereignis zwischen Leinwand und Zuschauer zu sehen. Diese Thematik werden wir am Beispiel des Films „Enter The Void“ von Gaspar Noé (Frankreich 2009) diskutieren.

Manuel Zahn (Universität Hamburg)

Memory as a Split-Screen. Gedächtnis, personale Identität und ihre Montagen im gegenwärtigen Film

Sicherlich war das Split-Screen-Verfahren Gilles Deleuze bekannt, wurde es doch schon früh in der Geschichte des Films von Abel Gance in *Napoléon* (F 1927) prominent in Szene gesetzt. Und doch hat Deleuze diesem filmtechnischen Verfahren meines Wissens keine größere Beachtung geschenkt. Vielleicht auch weil es von Gance und in der Folge auch von anderen Regisseuren nur als eine Alternative zur Parallelmontage eingesetzt wurde, wie z.B. in Michael Gordons *Pillow Talk* (US 1959). Mit der Nichtbeachtung des Split-Screens ist Deleuze nicht allein, war doch dessen Technik und Ästhetik und die damit verbundene Wahrnehmung (Duovision, Multivision) lange Zeit nicht im Fokus eines filmtheoretischen Interesses. Auch dann nicht als Ende der 1960er und in im Laufe der 1970er Jahre eine Fülle von Filmen das Split-Screen-Verfahren deutlich weiter entwickelten (vgl. z.B. *Grand Prix* 1966, *The Thomas Crown Affair* 1968, *Woodstock* 1970, *Sisters* 1973, *Carrie* 1976). Seit den 1990er Jahren – mit der Durchsetzung der Digitaltechnologie in der Filmproduktion – bis in die Gegenwart lassen sich nun wieder vermehrt und weitere Anwendungen des Split-Screen-Verfahrens im Film, im Musikvideo und in der Videokunst beobachten. Hervorzuheben sind dabei sicher die Experimente von Peter Greenaway (in *Prosperos Books* 1991 und *The Pillow Book* 1996) und Mike Figgis (in *Time Code* 2000, *The Hotel* 2001) für den Film, wie einige Arbeiten von Michel Gondry für den Bereich des Musikvideos. Zwei weitere Filme jüngeren Datums sind ebenso bemerkenswert, nämlich Jonathan Caouettes *Tarnation* (US 2003) und Bruce McDonalds *Tracy Fragments* (CAN 2008). Beide Filmemacher verwenden die Split-Screen-Technologie nicht zur Spannungserzeugung oder zur multiperspektivischen Wahrnehmung einer Situation, sondern als ästhetische Strategie auto/biographischer Konstruktion. Biographische Erinnerungen und personale Identität werden in beiden Filmen als mediatisierte, sehr mühsame weil energetisch aufwendige Konstruktionen erfahrbar. Caouettes und McDonalds Filme möchte ich daher in meinem Beitrag mit Deleuzes filmtheoretischen Überlegungen in Dialog bringen. Leitend wird dabei für mich die Frage sein, ob sich die Split-Screen-Bilder und -Montagen in Deleuzes Taxonomie der filmischen Bewegungs- und Zeitbilder einfügen (lassen), oder: Ob die Filme eine Modifikation bzw. Erweiterung von Deleuzes Konzepten einfordern?

Jan-Nicolai Kolorz (Universität zu Köln)

“Not One Nature, but Two” – Über Terrence Malicks Zeitbildkino

Deleuze erwähnt keines von Malicks Werken in seinen beiden Kinobüchern, wobei er *Badlands* und *Days Of Heaven* gekannt haben könnte. Malicks Kino wird belächelt und gefeiert. Die großen amerikanischen Genreerzählungen bricht er ab und opfert sie einer je eigenen kinematografischen Praxis, die man am ehesten als ein „sensing of worlds“ erfassen könnte. Sein Naturbegriff, wie reduktionistisch er auch von Malick-Experten aus Wissenschaft und Feuilleton aufgefasst wird, ist ein komplexer. Aus diesem Grund ist ein Erleben seines Kinos unter unbeweglichen Deutungsmustern wie einer vorangestellten Dichotomie von Natur/Kultur, Subjekt/Objekt erheblich schwieriger. Malicks Werk zeugt sich fort, anfangs als organische Bewegungsbilder hin zum anorganischen Zeitbildkino der neueren Filme, immer im beständigen Loop zwischen neuen Serien.

Auch weitere Anschlüsse sollen in diesem Vortrag gefunden werden. Ein radikaler pluralistischer Empirismus (James/Deleuze), eine „neuer“ Materialismus (Schelling/ Deleuze) oder eine Zeitbildkinophilosophie? Malick reorganisiert die Möglichkeiten neuer Wahrnehmungsprozesse und überführt sie in ein Kino des Naturalismus, in dem Gott/Natur nicht immer antwortet. Das Leben schon.

Natalia Kolisnyk (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Abbas Kiarostami und der Film nach Deleuze. Medialität und Kino-Welt Verhältnis

Eine Bejahung des Kinos –
gewissermaßen eine Bejahung des Kinos
durch das Kino selbst.⁶

In vielen Diskussionen der letzten Jahre ist zahlreich bewiesen worden, dass die Deleuze´ Filmtheorie⁷ uns eine andere Perspektive und eine völlig neue Art und Weise, über das Kino nachzudenken, eröffnet hat. Nun stellt sich die Frage, welchen Gewinn seine Theorie auch für das Kino nach Deleuze bringen kann und inwieweit die von Deleuze hervorgebrachten filmischen Begriffe weiterhin ihre Relevanz behalten. Erweist seine Filmtheorie genug Offenheit für ihr eigenes extendiertes Weiterdenken oder bedarf es womöglich einer völlig neuen Theorie des Kinos, die das Bewegungs- und das Zeit-Bild hinter sich lässt?

Um diesen Fragen nachzugehen, möchte ich Deleuze mit Filmen von Abbas Kiarostami konfrontieren, die er, meiner festen Überzeugung nach, sehr geschätzt hätte. Godards Äußerung „Der Film beginnt mit D. W. Griffith und endet mit Abbas Kiarostami“ gibt zu denken. Könnte etwa damit gemeint sein, dass das Kino mit Kiarostami endlich bei sich selbst ganz angekommen ist? Kennt man seinen Film „Five“ (2003), ist dieser Gedanke völlig nachvollziehbar. Noch nie war der Film sich selbst so nah. Aber auch Kiarostamis andere Filme weisen starke Selbstreferenzialität⁸ auf, die umso deutlicher evident wird, je mehr sein minimalistischer Filmstil dies zu verbergen versucht.

In seinem Buch „Evidenz des Films“ beschreibt Jean-Luc Nancy Kiarostami als einen privilegierten Zeugen dafür, „dass das Kino sich erneuert, das heißt, dass es sich von neuem dem annähert, was es ist, aber zugleich nicht damit aufhört, es aufs Spiel zu setzen.“⁹ Nun führt die Erneuerung des Kinos zwangsläufig die Erneuerung der Filmtheorie mit sich.

Mit seinem Metakino, das zwischen Dokumentation und Fiktion oszilliert¹⁰, geht Kiarostami eindeutig über die Filmtheorie von Deleuze hinaus. Einerseits, unter Berücksichtigung sowohl der auffälligen Präsenz anderer Medien (Literatur, Fotografie, Handy als Kommunikationsmedium, Presse) in Kiarostamis Filmen als auch des selbstreferenziellen Potentials des

⁶ Jean-Luc Nancy: Evidenz des Films. Abbas Kiarostami, Berlin 2005, S. 10.

⁷ Deleuze selbst würde eher von einem Philosophieren über das Kino sprechen.

⁸ damit ist das Verhältnis des Filmmediums zu sich als Selbstdarstellung gemeint.

⁹ Jean-Luc Nancy: Evidenz des Films. Abbas Kiarostami, Berlin 2005, S. 11.

¹⁰ um die Überwindung des Gegensatzes zwischen Fiktion und Dokumentation bemüht sich Deleuze im Kapitel „Die Mächte des Falschen“, vgl. Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild, Frankfurt am Main 1997, S. 168-204.

Films selbst (vor allem das Film-im-Film Verfahren), das in allen Filmen im Focus steht, kann Deleuze´ Filmtheorie um den Bereich der Medientheorie erweitert werden. Andererseits erschafft Kiarostami einen eigenen Bildtypus, der sich aus Bewegungs- und Zeit-Bild oder genauer zwischen ihnen herauskristallisiert. Deleuze formulierte im letzten Kapitel seines Zeit-Bildes: „Zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild gibt es eine Vielzahl möglicher Überleitungen, eine Vielzahl unmerklicher oder uneinheitlicher Übergänge.“¹¹ Kiarostamis konsequente Beibehaltung des Bewegungs-Bildes¹² und seine gleichzeitige Weitertreibung des Zeit-Bildes, die eine eigenartige Verbindung zwischen Kino und Welt erschafft, führt zu einem Metakino, das den Verlauf der Erzählgeschichte durch die gesamten Filme parallel begleitet.

Diese harmonische Koexistenz des Bewegungs- und Zeit-Bildes hebt den Rätselcharakter seiner Filme, der nicht mehr durch die Verkettung von aktuellen und virtuellen Komponenten bis zur Ununterscheidbarkeit (Kristallbild) definiert wird, auf eine Metaebene, auf der der Film der Wirklichkeit und in ihr sich selbst direkt ins Gesicht blickt. Und wenn wir uns in Close-Up (1990) permanent fragen, warum Sabzian sein Leben für die Kunst aufs Spiel setzt, wenn wir das Motiv des Selbstmordes in „Der Geschmack der Kirsche“ (1997) nicht kennen, wenn der von fast ausschließlich weiblichen Zuschauerinnen angeschauten Film im Film „Shirin“ (2008) uns, den Zuschauern, nicht gezeigt wird, wenn das Schweigen des jungen Mädchens im Laufe des gesamten Films „Quer durch den Olivenhain“ (1994) nicht gebrochen wird, wenn der Zuschauer die zentrale Figur in „Der Wind wird und tragen“ (1999), die im Sterben liegende alte Frau, nie zu Gesicht bekommt, wenn die Autofahrten in „Ten“ (2002) scheinbar ziellos durch Teheran kreisen, wenn der Grund des Aufenthalts in Uganda in „ABC Afrika“ (2001) aus dem Film heraus nicht erklärt wird, wenn die Beziehung zwischen zwei Menschen in „Copie Conforme“ (2010) ein Geheimnis bleibt, so sind all diese Rätsel nur dazu da, um die Relation Film – Wirklichkeit aufrechtzuerhalten. Sie erschaffen keine an sich existierenden virtuellen Welten, es geht nicht mehr um eine Trennung zwischen Wahrem und Falschem, die sich permanent austauschen und ununterscheidbar werden, nicht mehr um den Übergang von Aktuellem zu Virtuellem und wieder zurück, es geht und das Kino gleich Wirklichkeit, das einen anderen Weg nimmt, und zwar im Modus einer gescheiterten Verweigerung der Selbstthematisierung. Auch wenn Kiarostamis Filme ohne Anfang und ohne Ende sind, immer irgendwo in der Mitte anfangen, wenn Kiarostami sich um die Feststellung des Tatsächlichen bemüht, keine Zweideutigkeiten und keine Umwege sucht, völlig auf Aktion und Spannung, Spektakel und Spezialeffekte verzichtet, seine Filme von Symbolen und Metaphern befreit und stets bemüht ist, dem Kino seine Natürlichkeit zurückzugeben, ein Kino pur zu erschaffen, so steht die Reflexion des filmästhetischen Selbstbezugs umso stärker im Zentrum seines Filmschaffens. Anders gesagt, je mehr Kiarostami sich anstrengt, die Grenze

¹¹ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild, Frankfurt am Main 1997, S. 346.

¹² das sensomotorische Band wird nicht gerissen.

zwischen Film und Realität zu überwinden, um den Zuschauer so nah wie möglich an die Wirklichkeit heranzuführen, desto stärker drängt die mediale Potenz des Filmischen in den Vordergrund.

Das Film-im-Film Verfahren, zahlreiche Spiegelungen, Close-ups, Guckkastenperspektiven wie Tür- und Fensteröffnungen, Verdoppelung der Rahmen (Bildrahmen des Filmbildes und Autofenster), dokumentarischer Stil, radikale Ästhetik der Reduktion, direkt eingesetzte Sequenzen der tatsächlichen Dreharbeiten, lange Einstellungen, lange Autofahrten auf den Serpentinwegen, Figuren der Wiederholung münden in einer Reflexion über den Prozess des filmischen Erzählens und des Films als Medium selbst. All diese Verfahren stören nicht die Erzählstruktur, sondern die Art des filmischen Erzählens eröffnet einen Bereich, in dem das Kino aus sich selbst herauszutreten scheint. Kino und Wirklichkeit berühren sich unmittelbar.

Wenn, laut Oliver Fahle, im klassischen Kino der Erzählraum, im modernen der Denkraum und im postmodernen der Bildraum dominierten¹³, so geht es bei Kiarostami nicht mehr um die Dominanz einer Ausrichtung, „sondern um wechselseitige Rahmungen von Aktions- und Medienbildern.“¹⁴ Somit gehören seine Filme in die Zweite Moderne, also die Zeit nach der Postmoderne, die einen neuen Bildtypus hervorbringt. Das so genannte Translationsbild beschreibt Oliver Fahle als „die Begegnung von Aktions- und Zeitbild im Rahmen von Medientheorie.“¹⁵ Hier wird deutlich, wie das Beispiel Kiarostami eine Möglichkeit eröffnet, Deleuze' Filmtheorie mit Medientheorie anzureichern.

Meine Überlegungen über Kiarostamis Filme in Verbindung mit der Filmtheorie von Deleuze erhalten eine doppelte Ausrichtung: auf der einen Seite das Verhältnis zwischen Wirklich-Werden des Films und das Film-Werden der Wirklichkeit¹⁶ und auf der anderen Seite die Reflexion des Films auf den Film selbst. Der fließende Umschlagpunkt beider Bereiche ist mehr als evident.

¹³ Vgl. Oliver Fahle: Der Film der zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze, in: Friedrich Balke/ Marc Rölli (Hg.): Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze - aktuelle Diskussionen, Bielefeld 2011, S. 125-126.

¹⁴ Vgl. ders. S. 128.

¹⁵ Vgl. ders. S. 125

¹⁶ Wie Deleuze auch selbst formuliert hat: „Der Film bringt Zeichen in die Welt, die ihm eigen sind und deren Klassifikation ihm überlassen bleibt, aber sobald sie einmal in die Welt gebracht sind, tauchen sie anderswo wieder auf, und die Welt fängt an, Film zu machen“, in Gilles Deleuze: Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt am Main 1993, S. 96.

Olaf Sanders (Universität Tübingen)

Jim Jarmuschs amerikanisches Rhizom

In Tausend Plateaus verwenden Deleuze und Guattari den Ausdruck amerikanisches Rhizom und setzen Amerika mit dem Orient gleich. Das durch Aktionsbilder dominierte Hollywood-Kino gehört zu diesem Rhizom. Daher ihre Wertschätzung, obwohl das Aktionsbildkino auf den ersten Blick überhaupt nicht rhizomatisch zu sein scheint. Doch, ergänzt Deleuze in Das Bewegungs-Bild: »Die Gesellschaft verändert sich und hört nicht auf, sich zu verändern, für Ford wie für Vidor, aber ihre Veränderungen geschehen in einem Umgreifenden, das sie einhüllt und mit einer gesunden Illusion als Kontinuität der Nation segnet.« Jarmusch, dieser – so meine erste These – besonders deleuzianische Filmemacher, kartiert – so meine zweite These – in seinen Filmen, das amerikanische Rhizom. Er hat folglich – so meine dritte These – seit 1980 nicht nur elf Langfilme gedreht, sondern zugleich nur einen von Film zu Film wachsenden Film. Um die Musikalität dieses Films als Motor seiner Veränderung zu begreifen – so meine in diesem Abstract letzte These –, lohnt es sich Year of the Horse (1997), seinen Film über Neil Young und The Crazy Horse, nicht länger zu ignorieren. Diese vier und weitere weiterwuchernde Thesen will ich in meinem Vortrag begründen.

Hanjo Berressem (Universität zu Köln)

Licht nach 1985

In dem Interview "The Brain is the Sceen" aus *Two Regimes of Madness* entwirft Deleuze die Skizze einer Klassifikation kinematographischen Lichts. In meinem Vortrag wird es darum gehen, der Bedeutung von Licht in Deleuze's Philosophie nachzugehen und aus dieser Analyse heraus einige Denkanstöße zur Bedeutung des Lichts im Kino zu entwickeln.