

Heinz-B. Heller

Godard vu par Deleuze

Lektürenotizen und Beobachtungen

1.

Gilles Deleuze hat unseren Blick auf Godard verändert. Sind einschlägige akademische Qualifikationsschriften ein Indiz für aktuelle methodische Präferenzen, so scheint momentan kaum ein filmwissenschaftlicher Weg an Deleuze vorbeizuführen. Zumindest hat er mit seiner Theorie des filmischen Bewegungsbildes (*l'image-mouvement*) und des Zeitbildes (*l'image-temps*) grundsätzliche Wegmarkierungen zur Erschließung des modernen Films gesetzt, zu denen sich zu verhalten – ob so oder so – man gut beraten ist.

Vielleicht, und dieser methodische Zweifel sei erlaubt, erweist sich der von Deleuze eröffnete Weg zu Godard als Einbahnstraße. Vielleicht, so ist zu fragen, tut sich hier ein zwar neuer, aber lediglich projizierender Blick auf Godard auf, der möglicherweise nicht im Filmwerk gespiegelt, vom Filmemacher nicht erwidert wird. Denn auffällig ist die Tatsache schon: Die von Godard öffentlich gezeigte Indifferenz gegenüber den filmtheoretischen Arbeiten von Deleuze wirkt ausgesprochen provokant und steht in diametralem Gegensatz zur Konjunktur von dessen Schriften in cinephilen und akademischen Kreisen. So findet der Name Deleuze in den beiden, insgesamt weit über 1.000 Seiten umfassenden Dokumentationsbänden *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* lediglich zweimal, zumal nur beiläufige Erwähnung: etwa in der lapidaren Bemerkung, daß Deleuze für Godard ein besserer Stilist als Derrida sei, aber längst nicht an die Qualitäten eines Henri Bergson heranreiche.¹

Vielleicht ist dieser Ansatz, das Verhältnis von Godard und Deleuze zu be-

¹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Edition établie par Alain Bergala. T. 1: Paris 1985, T. 2: Paris 1998; hier: T.2, S. 376.

leuchten, zu linear, eindimensional angelegt. Vielleicht läßt es sich genauer beschreiben unter dem Vorzeichen des Komplementären, – so wie es Raymond Bellour vor Augen hat. Er sieht Godards *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980) und in den Folgen der *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), dem summarischen Opus magnum des Filmemachers, die „Künstler-Geschichte des Kinos“ und in Deleuzes Theorie des Filmbildes die „erste Begriffsgeschichte des Kinos. Die beiden Entwürfe haben ziemlich viel miteinander zu tun, schon weil beide, der Philosoph und der Regisseur, Schuldner bleiben, der eine gegenüber der Nicht-Geschichte, die er sich borgt, der andere gegenüber der Vielzahl von Geschichten, denen er sich hingibt.“²

2.

Die Faszination der von Deleuze eröffneten Perspektive auf den modernen Film wird verständlicher vor dem Hintergrund jüngerer filmtheoretischer Entwicklungen, die sich in Verbindung bzw. in der Auseinandersetzung mit der Nouvelle Vague ausbildeten. Es ist ein in den frühen sechziger Jahren sich entfaltender Diskurs, der bestimmt war von der tiefgreifenden Skepsis gegenüber der Re-Präsentationskraft der Filmbilder; einer Skepsis, die um so ausgeprägter war, als das Fernsehen, das das „Fenster zur Welt“ zu sein vorgab, in immer größerem Ausmaß, selbst im privatesten Bereich, unsere Sinne okkupierte. Und wo das Konkurrenzmedium Film unter dem hegemonialen Einfluß Hollywoods als Illusionsmaschinerie funktionierte und faszinierte, da unterlief der spielerische Umgang der Nouvelle Vague – auch und gerade im Wissen um den eigenen epigonalen Status – die scheinbare Realitätsmächtigkeit der Bilder *made in USA*. Godards Filme der sechziger Jahre radikalisierten diesen Ansatz: Systematisch betrieb er die Dekonstruktion genregebundener Filmformen, um dem gesellschaftlichen und politischen Gehalt filmischer Semiosis auf den Grund zu gehen. Denn nicht länger als im Bild „errettete Wirklichkeit“ (Kracauer) oder „mumifizierte“ Wirklichkeit (Bazin) konnte der Film angesehen werden. Vielmehr trieb Godard zusehends dessen – in Bildern und Tönen – *zeichenhaften* Charakter hervor, und die sich im Akademischen etwa zeitgleich profilierende Semiotik lieferte theoretische Basisarbeit. „C'est n'est pas une image juste, c'est juste une image“, schrieb und projizierte Godard 1969 schriftbildlich auf die Leinwand (*Vent d'est*). Filmbilder, so die ästhetische Implikation, könnten nie die Wirklichkeit ‚richtig‘ repräsentieren, ihr Potential liege vielmehr in der

2 Raymond Bellour: Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze. In: Oliver Fahle / Lorenz Engell (Hg.): Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze. Weimar / Paris 1998, S. 45.

„richtigen“ Organisation der Augen- und Hörsinne, – und deren Richtigkeit erweise sich im gesellschaftspolitisch fundierten Handlungskontext.

Poststrukturalistische Filmtheorien haben hier angeknüpft und zugleich eine perspektivische Ausweitung vorgenommen: Vor allem unter dem Einfluß der Arbeiten von Foucault und Lacan gerieten zusehends der Zuschauer und seine Wahrnehmung in den Fokus der Überlegungen: Als grundlegende Instanz der filmischen Bedeutungskonstitution wurde den Filmbildern und ihren Signifikationsprozessen vorgelagert die dispositive Anordnung des Zuschauers gesehen; sie, die den Zuschauer *explizit* im Kino, im Wahrnehmungsraum zwischen Projektor und Projektionsleinwand, analog zu Platons Höhleninsassen verortete und dessen Wahrnehmungsstruktur *implizit* in der Textur der Filme, vor allem in der *Suture*-Struktur, vor-geschrieben ist. Damit hatte sich die ursprüngliche Frage nach der Realitätsmächtigkeit der Filmbilder, die „klassische“ Frage nach dem spezifischen Verhältnis von Illusions- und Realitätsmächtigkeit des Films (zugleich Kern aller Realismuskussionen) von der Repräsentation endgültig verschoben zu einer Frage der Wahrnehmung und der Subjektkonstitution des Zuschauer angesichts dieses Mediums der Töne und der bewegten Bilder.

3.

Mit Deleuze erscheint die Wirklichkeit der Bilder in einem neuen und zugleich alten Licht. Denn die epistemologischen Werkzeuge für seine filmtheoretische Abhandlung, die „keine Geschichte des Films“ sein will, sondern „eine Taxinomie, ein Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen“³, findet Deleuze bei Henri Bergson, speziell in dessen Abhandlung *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Deleuze liest *Matière et mémoire* als „Diagnose einer Krise der Psychologie. Man konnte die Bewegung als physikalische Realität in der Außenwelt und das Bild als psychische Realität im Bewußtsein nicht mehr als Gegensätze begreifen.“⁴ Mit seiner Entdeckung des „Bewegungsbildes“ und, tiefgreifender noch, des „Zeitbildes“ habe Bergson - unbeschadet seiner späteren grundsätzlichen Kritik an Kino und Film - Schlüsselkategorien für das Verständnis des kinematographischen Bildes geliefert.

Folgenreich für die filmtheoretischen Überlegungen von Deleuze sind vor allem vier Komplexe im Denken Bergsons :

Erstens, alle Wahrnehmung des Subjekts vollzieht sich in Bildern. Bilder

3 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino I (1983). Frankfurt/M. 1989, S. 11. [In der Folge zitiert: Kino I]

4 Kino I, S. 11.

stellen im Verständnis von Bergson eine Kategorie dar, die zwischen dem Objekt und der Repräsentation des Objekts im Geist angesiedelt ist. Unter „Bild“ verstehen wir eine Art 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.“⁵ Einerseits ist ein Bild insofern *mehr* als eine Vorstellung, als im Idealismus eine Vorstellung nur insofern ein Bild ist, als sie ‚perzipiert‘ oder zumindest doch bewußt ist. Bergson zufolge können jedoch Bilder auch dann vorliegen, wenn wir sie nicht perzipieren oder uns ihrer nicht bewußt sind.⁶ Ein Bild ist also etwas, „was an sich existiert“.⁷ Andererseits ist das Bild *weniger* als ein Ding, als im Realismus (wie Bergson den materialistischen Widerpart zum Idealismus bezeichnet) ein Ding von gänzlich anderer Art ist als die Weise, wie wir es wahrnehmen.⁸ Nach Bergson sind die Dinge indes so, „wie sie uns erscheinen. Wenn das Ding ein Bild ist, dann öffnet es sich für unsere Wahrnehmung. Wenn das, was in der Wahrnehmung wahrgenommen wird, Bilder sind, und wenn die Welt nichts anderes als die Gesamtheit der Bilder ist, dann versteckt sich die Welt nicht hinter etwas.“⁹ Sie ist uns zugänglich – in Form von Bildern. Sie ist bildhaft.

Bei Deleuze, der das Kino vor Augen hat, lesen sich diese Passagen über den Wahrnehmungsmodus in Bildern so: Mit „dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird.“¹⁰ Und umgekehrt gilt: „Das Auge ist schon in den Dingen, ist Teil des Bildes, es ist die Sichtbarkeit des Bildes. Genau das zeigt Bergson: Das Bild ist von sich aus leuchtend oder sichtbar [...]. Das Auge ist nicht die Kamera, es ist die Leinwand. Und die Kamera mit all ihren propositionalen Funktionen ist eher ein drittes Auge, das Auge des Geistes.“¹¹

5 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist (1896). Mit einer Einleitung v. Erik Oger. Hamburg 1991, S. I. [In der Folge zit: MuG]

6 Vgl. Oger: Einleitung zu MuG, S. XXIX.

7 MuG, S. II.

8 Vgl. Oger: Einleitung zu MuG, S. XXIX.

9 Ebd., S. XXX.

10 Kino I, S. 85.

11 Gilles Deleuze: *Unterhandlungen*. 1972 – 1990. (1990). Frankfurt/M. 1993, S. 82. – Vgl. dazu Bergsons Überlegungen zum Verhältnis von natürlicher Wahrnehmung und Photographie: „Die ganze Schwierigkeit des Problems, mit dem wir uns beschäftigen, rührt daher, daß man sich die Wahrnehmung als eine Art photographischer Ansicht der Dinge vorstellt, welche von einem bestimmten Punkte mit einem besonderen Apparat – unserem Wahrnehmungsorgan – aufgenommen wird, um alsdann in der Gehirns substanz durch einen unbekanntem chemischen und psychischen Vorgang entwickelt zu werden. Aber warum will man nicht sehen, daß die Photographie, wenn es überhaupt eine Photographie ist, von allen Punkten des Raumes aus im Innern der

Für Deleuze und seine filmtheoretischen Überlegungen sind – zweitens – Bergsons Überlegungen zum Verhältnis von Raum und Zeit von besonderer Bedeutung. Dabei bezeichnet der Begriff der Dauer (*durée*) als der wahren, weil erlebten Zeit der Wirklichkeit, die von der nur mit numerischen Kategorien definierten Zeit (*temps*) deutlich zu unterscheiden ist, nicht nur die zentrale Kategorie im Konzept Bergsons, sie markiert zugleich den antagonistischen Gegenpol zur Kategorie des Raums als der Dimension der Bewegung (Entfaltung). Dabei ist diese gegensätzliche Modellierung keineswegs umstandslos der klassischen philosophischen Gegenüberstellung von Einheit und Vielheit verpflichtet. Denn nach Bergson stellen beide – Dauer und Raum – Formen der Vielheit (*multiplicité*) dar, wenngleich in unterschiedlichen Ausprägungen:¹²

- Die Vielheit, die der Dauer eigen ist, ist die des Aufeinanderfolgens, die des Raums die der Gleichzeitigkeit.
- Die Vielheit der Dauer ist Heterogenität, die des Raums Homogenität.
- Die Vielheit der Dauer besteht in einer Vielheit von Momenten, die ein Kontinuum bilden, während die räumliche Vielheit diskontinuierlich ist.

Mit der Modellierung der Dauer als der zentralen Zeit(erfahrung) koexistenter Zeitebenen und ihrer konzeptionellen Verankerung als Gegenpol zur Kategorie ‚Raum‘ geht einher, daß sie – folgenreich für Deleuze – auch nicht länger mehr ihre Bestimmung über Bewegungen im Raum erfährt. „Der erstaunliche Aufbruch, den Bergson mit dieser Konzeption einleitet, erlaubt Bewegung und Dauer nicht mehr auf der gleichen Seite stehend zu identifizieren. Die Bewegung und der Raum bilden nur den Stoff für graduelle Veränderungen, während die Dauer den Ort und den Hintergrund für Wesensunterschiede abgibt. Mit diesen philosophischen Sprengsätzen hatte Bergson gleichsam die beiden Vorbedingungen für ein Bewegungs-Bild und ein Zeit-Bild offengelegt, ohne diesen Weg [in Richtung Filmbild, H.-B.H.] weiter zu verfolgen.“¹³

Zeit als Dauer ist – drittens – bei Bergson wesentlich gedächtnishaft konzipiert, *bewahrend* und unterschiedliche koexistierende Zeitmomente und -ebenen *kumulierend*.

Dauer als *bewahrendes* Gedächtnis: „Dadurch daß sie Vergangenheit werden, werden Momente [...] nicht ausgelöscht. Die Vergangenheit überlebt im Heute nicht nur, weil sie in der Erinnerung eine Spur hinterläßt, sie überlebt auch an sich, als eine ontologisch gedachte Vergangenheit selbst. [...] Die Dauer [...] ist ein Bewahren und Behalten. Nichts geht verloren. Ich bleibe der, der

Dinge schon aufgenommen und schon entwickelt ist?“ MuG, S. 23.

¹² Vgl. hier und im folgenden Erik Oger: Einleitung zu MuG, S. XIII.

¹³ Elisabeth Büttner: Projektion, Montage, Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs) und Gilles Deleuze (*Cinéma 2, L'image-temps*). Wien 1999, S. 19.

ich war.“¹⁴ Aber, nicht nur das Ich hat eine Dauer, sondern auch die Welt außerhalb des Subjekts.

Dauer als *kumulierendes* Gedächtnis: Die Dauer ist in ihrem Verändern selbst stets Anwachsen, Zunehmen, Anschwellen von erfahren(d)en Momenten. „Die Last, die ich hinter mir herschlepe, wird immer größer.“¹⁵

Wahrnehmung – so wie sie Bergson begreift – ist, viertens, immer imprägniert von den Erinnerungen des Gedächtnisses; es „schaltet Vergangenes in das Gegenwärtige ein, zieht viele Momente der Dauer in einer einzigen Schauung zusammen“¹⁶ – mit dem Effekt, daß wir die Dinge außerhalb unseres Bewußtseins weniger in diesen Dingen denn in uns selbst wahrnehmen.

4.

Wenn Bergson mit Blick auf die Gesamtheit unserer Wahrnehmung vor allem von drei Bildtypen spricht, mit denen qualitativ unterschiedliche Bewußtseinszustände korrespondieren: Wahrnehmungen (*images-perceptions*), Affektionen (*images-affections*) und Erinnerungen (*images-souvenirs*), – dann findet Deleuze hier die kategoriale Matrix, um vor deren Hintergrund und im Angesicht der Filmgeschichte seine Taxinomie der Filmbilder zu entwickeln. Da ist zunächst der – auch filmgeschichtlich dominierende – Typus des Bewegungsbildes und seine drei – an Bergsons Unterscheidung gemahnenden – Spielarten: das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild. Es sind Varianten des Bewegungsbildes, in deren Spektrum sich als Zwischenstufen das Triebbild, das Reflexionsbild und Relationsbild noch ausdifferenzieren. Bei allen funktionalen Unterschieden im Detail bestimmen sich diese Bilder jedoch gemeinsam durch die Art, wie sie Bergsons zentrale Bezugsgröße – Zeit in der von ihm anti-empiristisch gefaßten, nur intuitiv erfäßbaren Qualität – zur Erscheinung bringen: nämlich in Form der indirekten, der mittelbaren Repräsentanz, als Derivat der Bewegung im Raum. Zeit im filmischen Bewegungsbild entspricht einem Montagemodell der Sukzession, das ein Bild neben das andere setzt, und erst über die Bewegung von Bild zu Bild, über das Vorher und Nachher der Bewegungen, über die Aktion der Figuren im Raum tritt die Zeit als Phänomen, das im Hintergrund ruht, in Erscheinung.

Dieses formgebende Prinzip genau strukturierter Bewegungsabläufe kennt

14 Oger: Einleitung zu MuG, S. XVIII f.

15 Ebd. XVIII.

16 MuG, S. 61.

das Zeit-Bild des modernen Kinos, zu dem der Weg über das Erinnerungsbild (*image-souvenir*), das Traumbild (*image-rêve*) oder das Kristall-Bild (*image-cristal*) führt, nicht mehr. Die raum-zeitlichen Bindungen dissoziieren und mit ihnen die Vorstellung eines linearen Vorher und Nachher, die Akteure agieren nicht mehr konsekutiv, die Handlung bleibt in der Schwebel, und in diese Intervalle bildlich neuer Verknüpfungsmodalitäten bricht die Zeit ein und vermag so unmittelbar zur Anschauung zu kommen. „Ein freies und offenes Feld unterschiedlicher Modalitäten an Verkettungen stellt diese Bilder in einen Zusammenhang, dem keine Richtung vorgegeben ist. Die Bewegungen, in denen die Zeit direkt aufscheint, organisieren sich niemals um Kraftzentren, die ihnen eine Bestimmung zuteil werden lassen. Ihre einzige Gemeinsamkeit besteht darin, jede Konnexion zu einem Ganzen, sowohl zu einem einheitlichen Erzählbogen als auch zu einem stabilen ideologischen Fundament, gelöst zu haben.“¹⁷

Damit verbindet sich für das moderne Kino im Zeichen des Zeit-Bildes vor allem zweierlei.

Zum einen kommt es auf der ästhetisch-operativen Ebene zu einer Umkehrung der Funktionen der Kamera. Kamera und Kamerahandlungen werden der Aufgabe entbunden, Bewegungen und Aktionen in einem raum-zeitlichen Kontinuum zu re-präsentieren, Voraussetzung zur Etablierung einer geschlossenen filmischen Diegese. Damit beginnt sichtbar sich „eine *Analytik* [Hervorhebung, H.-B.H:] des Bildes zu konstituieren, die eine neue Konzeption der Sequenz-aufgliederung [*découpage*] und eine ganze ‚Pädagogik‘ impliziert, die auf ganz unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt“. Die Kamera „ordnet generell die Beschreibung eines Raums den Funktionen des Denkens unter. Der einfache Unterschied zwischen Subjektivem und Objektivem, Wirklichem und Imaginärem wird hinfällig“. ¹⁸ Mehr noch: Deleuze spricht von einem „Kamera-Bewußtsein, für das nicht mehr die Bewegungen bestimmend sind, die es verfolgt oder ausführt, sondern die mentalen Relationen, die es einzugehen vermag. Dieses Kamera-Bewußtsein stellt Fragen, formuliert Antworten, führt zu Einwänden und Provokationen, bildet Theoreme, Hypothesen und Experimente – entsprechend der offenen Liste der logischen Konjunktionen (,oder‘, ,dann‘, ,wenn‘, ,denn‘, ,in der Tat‘, ,obwohl‘ ...) oder entsprechend den geistigen Funktionen eines *cinéma-vérité*, das, [...] eher Wahrheit des Kinos [*vérité du cinéma*] bedeutet.“¹⁹ Unschwer zeichnen sich hier die Affinitäten zu Maximen der filmischen Praxis besonders eines Godard ab: „Die Kunst ist nicht die Re-

¹⁷ Büttner: Projektion..., S. 28.

¹⁸ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985). Frankfurt/M. 1991, S. 38. [In der Folge zitiert: Kino 2, S.]

¹⁹ Ebd.

flexion der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit dieser Reflexion“, heißt es pointiert in *La Chinoise* (1967). Und so steht auch Godards filmhistorisches Projekt *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), obwohl sprachlich diskursiv angegangen, ganz im Zeichen der figurativen Fügungen, Schichtungen, Brechungen und Überlagerungen von Filmen, wie sie in der Struktur des Zeit-Bildes angelegt sind – einschließlich der osmotischen Durchdringungen von Subjektivem und Objektivem. Wenn Godard etwa Dowshenkos *Arsenal*, Renoirs *La Règle du jeu*, Rossellinis *Viaggio in Italia* reflektorisch auf eigene Filme, wie hier *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, bezieht,²⁰ dann geht die Entfaltung des analytischen und reflektorischen Blicks – analog zur Entbindung der Kamera von dem narrativ gebundenen Bewegungsbild – einher mit der Dekonstruktion linearer Entwicklungsverläufe gebundener filmhistorischer ‚Erzählungen‘, resp. Diskursmuster.

Zum anderen zeigt sich in dieser Perspektive, daß Deleuze mit seinem zweibändigen Werk weit mehr als nur eine „Taxinomie“, eine ahistorische Klassifizierung vornimmt. Vielmehr vermittelt sich in ihr ein konstruktivistisches Prinzip, das zu dem Verfahren Godards auffällige strukturelle Affinitäten aufweist. Die von Deleuze in seiner Taxinomie von Bildern entbundenen Zeitkonzepte, die explizierte und „sichtbar gemachte Zeit“, so Raymond Bellour, „begründet viele neue Konstruktionsmodi und Denkmuster, vor allem in Bezug auf das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit, Fälschung und Wahrheit: all das, was sich“ in den zahlreichen Ausformungen des Zeit-Bildes „einnistet und dort zirkuliert. Innerhalb dieses Rahmens, der sich in Gestalt von vier Schlüsselkapiteln, den vier ‚Bergson-Kommentaren‘, durch beide Bände zieht, läßt Deleuze die großen Regisseure, die verschiedenen nationalen Schulen und die großen Momente des Kinos einer nach dem anderen Revue passieren und miteinander vergleichen. Jeder begrifflichen Neuschöpfung, jeder unverwechselbaren Art oder Unterart des Bildes entspricht die Einführung einer Schule, eines Werkes oder eines Teiles aus einem Werk, das dann in Wirklichkeit den jeweiligen Begriff erfunden zu haben und ihm Leben zu geben scheint. Das läßt das Buch als ein [sic !] Roman erscheinen, der auf diese Weise die Auftritte, Abgänge und Handlungen der *dramatis personae* regelt“,²¹ – ein großer polyphoner und polyperspektivischer Roman, dessen Autorenkonzept dem der Nouvelle Vague-Autoren ebenso nahe steht, wie es dieses in einem neuen Licht erscheinen läßt: als eine Kunstpraxis, die nicht auf ein romantisch-subjektivistisches Autorenverständnis reduziert werden kann.

20 Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos (1980). München / Wien 1981, S. 260ff.)

21 Bellour: Denken, erzählen, S.46.

5.

Wenn – wie im italienischen Neorealismus – der Raum als eine eigenständige Größe gegenüber der Narration an Bedeutung gewinnt, kommt darin nicht nur eine Krise des Bewegungsbildes zum Ausdruck. Es tun sich Intervalle auf, in die Zeit ansichtig einbricht. „Die Zeit als das selbstverständliche Plateau, mit dem sich die Ereignisse kurzschließen, beginnt aufzuscheinen, sobald die kinematographischen Objekte oder Milieus eine materielle Autonomie einnehmen. Die Handlungsabläufe, gebettet in den Lauf der Zeit, beginnen brüchig zu werden.“²² Hier knüpft die Nouvelle Vague an, um die Dissoziation von räumlicher und zeitlicher Kontinuität zu radikalisieren. Die Nouvelle Vague, schreibt Deleuze, „sprengte den Rahmen traditioneller Einstellungen und beseitigte ihre deutliche räumliche Festlegung zugunsten eines nichttotalisierbaren Raums“.²³ Und wenn Deleuze in diesem Zusammenhang etwa auf Godards auffallend oft unfertige Wohnungen in seinen frühen Filmen verweist, so ermöglichen diese „Diskrepanzen und Variationen – wie etwa die verschiedenen Arten, durch eine Tür zu gehen, das Fehlen des Türblatts –, die eine nahezu musikalische Qualität bekommen und als Affektbegleitung dienen (*Le Mépris*).“²⁴ In *Allemagne neuf zéro* (1991) ist der Handlungs- und Geschichtsraum letztlich nur ex negativo, als Differenz, als permanente Grenze zeichnerhaft erfahrbar: zwischen Ost und West, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Subjektivem und Objektivem, zwischen Realem und Imaginärem. Es entstehen Bilder, die „sich Relationen zum Gegenstand“ nehmen²⁵ – Gedankenbilder, denen „ein reflexives, theoretisches Bewußtsein“ eignet und in denen „sich die Form der *balade* [des Umherschweifens, h.-B. H.] von den raumzeitlichen Koordinaten, den Überbleibseln des sozialen Realismus [befreit] und [...] sich selbst beziehungsweise als Ausdruck einer neuen Gesellschaft, einer neuen reinen Gegenwart zur Geltung [bringt]: das Hin und Her zwischen Paris und der Provinz bei Chabrol (*Le Beau Serge* und *Les Cousins*); die analytischen, geradezu zum Instrument einer Seelenanalyse gewordenen Irrungen bei Rohmer (die Serie der *Contes moraux*) und bei Truffaut (die Trilogie *L'Amour à vingt ans*, *Baisers volés* und *Domicile conjugal*); die erkundende Promenade bei Rivette (*Paris nous appartient*) und die Flucht-Promenaden bei Truffaut (*Tirez sur le pianiste*) und vor allem Godard (*A bout de souffle*, *Pierrot le fou*.) Hier wird eine

22 Büttner: Projektion..., S. 24.

23 Kino I, S. 167.

24 Kino I, S. 167f.

25 Kino I, S. 266.

Spezies charmanter, rührender Gestalten hervorgebracht, die nur ganz entfernt von den Ereignissen – und sei es Verrat oder Tod – betroffen sind, die ihnen zustoßen; obskuren Ereignissen, die sie als Opfer oder Akteure erleben und die so schlecht ineinandergreifen wie die Abschnitte der von ihnen durchlaufenen beliebigen Räume.“²⁶ Noch Lemmy Caution, ohnehin eine Figur aus zweiter Hand, des amerikanischen Kriminalautors Peter Cheyney, verkörpert – zuerst in *Alphaville* (1965), dann sehr viel später in *Allemagne neuf zéro* – als *baladeur*, als richtungslos Umhertreibender, in diesen von Deleuze als *balades* bezeichneten Filmen einen funktionalen Typus: Er gehört , so Deleuze, zu jenen „reflexive[n] Typen“ fungierend „als Vermittler“, „durch die hindurch ICH stets ein anderer ist. Wir haben es hier mit einer ununterbrochenen Linie, einer Zickzacklinie zu tun, die den Autor, seine Personen und die Welt vereint und zwischen ihnen hindurchgeht. So entwickelt das moderne Kino unter drei Gesichtspunkten neuartige Beziehungen zum Denken: unter dem Gesichtspunkt der Auslöschung des Ganzen oder der Totalisierung der Bilder zugunsten eines Außen, das sich zwischen sie einfügt; der Auslöschung des inneren Monologs als des Ganzen des Films zugunsten einer freien indirekten Rede und Sicht; der Auslöschung der Einheit des Menschen mit der Welt zugunsten eines Bruchs, die uns nicht mehr als den Glauben an ebendiese Welt beläßt.“²⁷

Wenn das Ganze „nicht mehr länger das Eine / das Sein ist, um das für die Dinge konstitutive ‚und‘ zu werden,“ gewinnt der Zwischenraum, die Kategorie der Differenz, entscheidende Bedeutung; „die ‚Differenz, auf die die Verteilung der Ähnlichkeiten zurückgeht, ist unhintergebar.“²⁸ Das macht nach Deleuze das Grundprinzip der Filme Godards, „die Methode Godards“, die „Methode des ZWISCHEN“ aus: eine auf anschauliches Denken abgestellte „Potential-Differenz“²⁹ herzustellen zwischen zwei Bildern, - so wie zunächst in den berühmten *faux raccords* von *A bout de souffle* (1960), später ungleich komplexer etwa in *Ici et ailleurs* (1974) oder in *Six fois deux* (1976) in der Auseinandersetzung mit den Bildern des Fernsehens vor allem unter dem Blickwinkel serieller Differenzen und differentieller Serien.

Godards differentielle „Methode des Zwischen“ betrifft nicht nur die Bild-, sondern auch die Tonebene. Wenn Deleuze mit Blick auf die schwindende Bedeutung des *hors-champ* im jüngeren Film und insbesondere bei Bresson darin ein Indiz für die zunehmende Prävalenz des *Off* als der „akustische[n] Gestalt des *hors-champ*“ sieht, dann zieht für ihn Godard mit seiner Erklärung, „daß

26 Kino I, S. 285.

27 Kino 2, S. 243.

28 Kino 2, S. 234.

29 Ebd.

die Tonmischung die Montage verdränge“³⁰, die am weitesten reichenden Konsequenzen: „Die Mischung setzt sich nicht nur aus einer Distribution der verschiedenen akustischen Elemente zusammen, sondern auch aus der Zuordnung ihrer differentiellen Beziehungen zu den visuellen Elementen. Damit breiten sich die Zwischenräume überall aus: im visuellen Bild, im akustischen Bild und zwischen akustischem und visuellem Bild.“³¹ So wird das „Inkommensurable“ für Deleuze zum Schlüsselbegriff, zum Kristallisationspunkt der Ästhetik Godards: Es markiert den „irrationalen Punkt“, in dem die „Macht des Denkens zugunsten eines Ungedachten im Denken zurücktritt, eines dem Denken eigenen Irrationalen, eines jenseits der Außenwelt befindlichen Außen, das dennoch in der Lage ist, uns den Glauben an die Welt zurückzugeben, Es stellt sich nicht mehr die Frage: Gibt uns das Kino die Illusion der Welt?, sondern: Wie gibt uns das Kino den Glauben an die Welt zurück?“³²

6.

Jean-Luc Godard:

„Relisons Bergson, la fin de *Matière et mémoire*: <L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté.>“³³

30 Kino 2, S. 235.

31 Ebd.

32 Kino 2, S. 236.

33 [Lesen wir bei Bergson nach, den Schluß von *Materie und Gedächtnis*: „Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegung zurück, der er den Stempel seiner Freiheit aufgedrückt hat.“] – „Résistance de l'art“ (1997). In: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, T. 2, S. 446.