

Oliver Fahle

Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/123>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11 (2002), Nr. 1, S. 97–112. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/123>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Oliver Fahle

Zeitspaltungen

Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze

Gilles Deleuze begreift seine beiden Bände *Kino 1. Das Bewegungs-Bild* (1989) und *Kino 2. Das Zeit-Bild* (1991) als eine Klassifikation der Bilder und Zeichen und als Philosophie des Films. Sein Ansatz eröffnet verschiedene Zugänge, denn ebenso wie als philosophischer Entwurf sind *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* auch als filmtheoretische Konzeption zu verstehen. Filmphilosophie sind *Kino 1* und *Kino 2* insofern, als der Film nicht als Medium der Repräsentation im engen Sinne verstanden werden soll, das eine bestimmte Sicht auf die Welt einfach nur wiedergibt. Vielmehr konstituiert der Film selbst eine Welt, indem er in Bildern und Tönen ein Denken entwirft, das anderswo, etwa in anderen Medien oder auch in Formen philosophischer Sprache und Wissenschaft, nicht in gleichem Maße einholbar ist. So sind Bewegung und Zeit, Gedächtnis und Erinnerung, letztere vor allem als zentrale Kategorien des *Zeit-Bildes*, visuell verfasste Denkfiguren, die in der Moderne vor allem vom Film hervorgebracht werden können. Dieser bringt nicht nur zur Anschauung, was woanders gedacht wird, sondern ist nach Deleuze gleichsam Teil einer visuell verfassten Ontologie. In diesem Sinne sind Regisseure dann auch Philosophen, auch wenn sie nicht in Begriffen, sondern in Bild- und Tonfiguren denken. Zugleich bietet der Ansatz von Deleuze aber auch eine Filmtheorie, da er aus den verschiedenen Einzelwerken der Filmgeschichte Bildtypen gewinnt, die den Film als Medium ästhetisch konstituieren und prägen. Die Bildtypen sind aber selbst bewegliche Figuren, ihre Modifikationen, Variationen und Schichtungen beschreibt Deleuze als eine Form evolutionärer Entwicklung. Die auffälligste Veränderung, die Deleuze in diesem Zusammenhang aufgreift, ist der Übergang vom Bewegungsbild zum Zeitbild¹, der mit der Durchsetzung des modernen Films eng verbunden ist. Dieser ist vor allem durch die Schaffung von Erinnerungs- und Gedächtnisbildern gekennzeichnet, die vom modernen Autorenfilm freigelegt worden sind, der damit zugleich die Unterordnung der Zeit unter die Bewegung und den Raum, die den klassischen Film charakterisiert, beseitigt hat. Es muss allerdings immer berücksichtigt werden, dass der moderne Film nicht

1 Als *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* bezeichne ich die Bücher von Deleuze. Wenn von Bewegungsbild und Zeitbild die Rede ist, dann geht es um die Bildtypen.

umstandslos mit dem Zeitbild gleichzusetzen ist, auch wenn sich letzteres durch die Werke des europäischen Autorenfilms am besten begreifen lässt. Zwar entwirft Deleuze vor allem in den letzten Kapiteln des ersten Bandes das Aktionsbild (1989, 193 ff), das vage mit dem klassischen Erzählfilm identifiziert werden kann, als Gegenpart für die neuen Bildtypen, dennoch liegt hier keine klare lineare Entwicklung vor. Das heißt etwa, dass sich auch in so genannten klassischen Filmen Zeitbilder finden lassen, ebenso wie die vom Bewegungsbild hervorgebrachten Bildtypen auch im modernen Film weiter entwickelt werden.² Kurz: ein Kennzeichen der Filmphilosophie und -theorie besteht gerade darin, dass jeder Film von neuem verschiedene visuelle Konzepte aktivieren und kombinieren kann. Auch deshalb bleibt der Ansatz von Deleuze darauf angewiesen, dass seine Klassifikationen nicht nur von Filmen ausgehen, sondern immer wieder zu ihnen zurückkehren, um sich nicht in normativem Idealismus zu verflüchtigen. Um zunächst die Grundlagen der Kategorien Erinnerung und Gedächtnis im Sinne Deleuzes nachvollziehbar zu machen, sollen die entscheidenden Ideen der zeitlichen Verfasstheit von Film, die Deleuze entwirft, dargestellt werden. Dabei steht die theoretische Konstruktion von Erinnerung und Vergangenheit im Rahmen des *Zeit-Bildes* im Vordergrund. Da der Schwerpunkt auf der Erläuterung des theoretischen Modells liegt, werden Filmbeispiele hier nur kurz herangezogen. Im vierten Kapitel sollen dann beispielhaft Beschreibungen der audiovisuellen Texte folgen, die Erinnerungs- und Gedächtnisbilder kreieren und von Deleuze nur sehr knapp angeführt werden. Dabei werden zwei Sequenzen aus den Filmen *IL GATTOPARDO* (*DER LEOPARD*, Italien 1963) und *SENSO* (*SEHNSUCHT*, Italien 1954) von Luchino Visconti herangezogen. Schließlich soll der letzte Abschnitt ein Ausblick auf ein aktuelles Beispiel – *ON CONNAÎT LA CHANSON* (*DAS LEBEN IST EIN CHANSON*, Frankreich 1997) von Alain Resnais – geben. Anhand der Interpretationen soll zum einen verdeutlicht werden, inwiefern der Film bei Deleuze konkret von Zeiterfahrung, Erinnerung und Gedächtnis her gedacht und begriffen werden kann, zum anderen kann das Ineinandergreifen von Philosophie, Theorie und Analyse neue Dimensionen der Ästhetik und Poetik des Films aufzeigen.

2 Zur Bedeutung der Entwicklung der Bildtypen bei Deleuze auch über den Film hinaus vgl. Fahle/Engell 1997.

Die zeitliche Verfasstheit des Films

Film ist in weiten Teilen eine erzählende Kunst. Die gängige zeitliche Strukturierung der Erzählung ist die Aufteilung in Anfang, Mitte und Ende. Daher folgen Filme weitgehend einem sukzessiven Erzählmodus, der die Komponenten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auseinander hält und nach dem Sehen eines Films auch bestimmbar macht. Dieses Modell der Sukzession kann als modalzeitliches Modell bezeichnet werden (Schaub 2000). So funktioniert auch das Aktionsbild, welches eine zentrale filmische Form im von Deleuze so genannten Bewegungsbild ist. Das Aktionsbild beruht im Wesentlichen auf sich bedingenden, vor allem kausalen Relationen, also etwa Aktion-Reaktion oder Milieu-Verhalten, die eine sukzessive Erzählform nahe legen. Die so entstehenden „realistischen“ Bewegungsabläufe nennt Deleuze auch den senso-motorischen Zusammenhang, da auf die Wahrnehmung einer Situation eine konkrete Reaktion erfolgt (1989, 193 ff). Vor allem der amerikanische Film hat diesen Bildtyp zur Vollendung gebracht. In dieser Form, so Deleuze, ist die Zeit noch der Bewegung untergeordnet. Natürlich hat der Film recht früh schon Möglichkeiten geschaffen, Erinnerung darzustellen, Vergangenheit also in die Gegenwart einzuschalten. Das geläufige filmische Mittel dafür ist die Rückblende, die Erinnerung normalerweise als subjektive Vorstellung eines Protagonisten oder als Ausschnitt in die bestehende Erzählung einfügt, um die Zuschauer über die Vergangenheit in Kenntnis zu setzen. In diesen Erinnerungsbildern wird aber die eigentlich sukzessive Erzählweise nicht außer Kraft gesetzt, da der Rückblick filmisch kenntlich gemacht und die Handlung an der unterbrochenen Stelle wieder aufgenommen wird. Eine entscheidende Wendung erfährt die Konstruktion von Erinnerung im Film, wenn sie nun teilweise autonom wird, sich von dem Gedächtnis des Subjekts oder der bereits erzählten Geschehnisse absetzt und eine eigene Qualität erhält, die sich nicht mehr in den Bewegungen der Gegenwart fortsetzt. In diesem Fall wären Erinnerung und Gedächtnis eigenständige Momente, die nicht mehr in der Sukzessionslogik des Films aufgehen. Die Organisation der Bilder im Film wäre dann nicht mehr sukzessiv und kausallogisch, sondern simultan, als Durchdringung von Schichten zu begreifen.

Solche Bildtypen versucht Deleuze im ersten Teil des *Zeit-Bildes* zu bestimmen, wobei er eine Reihe von modernen Filmen als Beleg anführt. Deleuze versucht deutlich zu machen, dass die von der Filmgeschichtsschreibung immer wieder herausgehobene historische Neuorientierung des Mediums, die sich zur Zeit des Neorealismus schon andeutete, entscheidend mit der Krise des Aktionsbildes zusammenhängt. Die optischen und akustischen Situationen, die

Deleuze im ersten Kapitel des *Zeit-Bildes* beschreibt (1991, 11 ff) reflektieren die Unmöglichkeit, filmische Situationen in die von der Narration gewohnten sensomotorischen Bewegungsautomatismen aufzulösen. Dabei verwischen sich auch einige für die Beschreibung des Aktionsbildes wichtige Unterscheidungen, etwa zwischen Subjekt und Objekt, Realem und Imaginärem, Realität und Traum, Realem und Schauspiel. Deleuze denkt hier vor allem an die Filme der Nouvelle Vague sowie an die italienischen Filme des Post-Neorealismus (Antonioni, Fellini, Visconti). Aber auch in Hinblick auf ganz andere Entwürfe wie das amerikanische Musical oder den Slapstick beschreibt das *Zeit-Bild* neue Konstellationen, obwohl diese Genres erst am Übergang zu den neuen Bildmodi stehen. So beruht das Musical unter anderem auf der Delokalisierung von Bewegungen und schafft bruchlos den Übergang zwischen verschiedenen Ebenen erzählerischer Darstellung (Realität und Schauspiel, vgl. Deleuze 1991, 85 ff). Da Empfindungen und Wahrnehmungen also gleichsam von ihrem motorischen Wiedererkennen und Weiterführen abgeschnitten sind, müssen neue Bilderordnungen und -verkettungen gesucht werden. Diese findet Deleuze in der Zeit. Wenn die Bewegungen blockiert sind, dann folgt das Eintauchen in die Zeit, denn dort, genauer in den Regionen der Vergangenheit, haben diskontinuierliche Bildverbindungen ihren Platz. Über die modernen europäischen Filme schreibt Deleuze,

dass sie alle ein zeitliches „Panorama“ bilden, ein instabiles Ensemble von freischwebenden Erinnerungen und Bildern einer Vergangenheit im Allgemeinen, die in schwindelerregendem Tempo vorüberziehen, als ob die Zeit eine tiefgründige Freiheit gewinnen würde. Man könnte sagen, dass auf die Bewegungsunfähigkeit der Personen eine allseitige und anarchische Mobilisierung der Vergangenheit antwortet. (Deleuze 1991, 79)

Die philosophische Fundierung dieses Ansatzes von Erinnerung und Gedächtnis findet Deleuze vor allem bei Henri Bergson. Ein kurzer Rekurs auf Bergson ist nötig, um die Konzeption und Ausweitung der Zeitbilder in Hinsicht auf den Film zu verstehen.

Bergson steht bereits im ersten Band Pate für die theoretische Konzeption des *Bewegungs-Bildes*. Er hatte behauptet, dass Bewegung stets eine kontinuierliche und damit unteilbare Verlaufsform bilde und deshalb nicht auf einzelne Punkte des durchmessenen Raumes zurückgeführt werden könne. Deleuze hat diesen philosophischen Gedanken als Grundlage des Films interpretiert, denn Film ist vor allem aus diesem Grund das Medium der Dauer (wie Bergson diese kontinuierliche Form der Bewegung nennt) bzw. der unteilbaren Bewegung. Die Zu-

sammensetzung aus Einzelbildern oder die Schnitte sind für Deleuze kein Argument dagegen, weil die Bilder bereits in Hinblick auf Bewegung aufgenommen worden sind und für das Auge des Betrachters auch nur als solche vorhanden sind. Montage ist im Film daher kein starrer, sondern ein beweglicher Schnitt (1989, 16). Besonders in den zwanziger Jahren ist mit der extremen Mobilität des filmischen Bildes in den deutschen, französischen³ und sowjetischen Filmen experimentiert worden. Bergson liefert aber nach Deleuze nicht nur die Fundierung des *Bewegungs-Bildes*, sondern eben auch des *Zeit-Bildes*.

Bergson hatte sich in *Materie und Gedächtnis* (1896) mit dem Zusammenhang von Wahrnehmung einerseits und Erinnerung sowie Gedächtnis andererseits auseinandergesetzt. Er war zu der Auffassung gelangt, dass Wahrnehmung und Gedächtnis zwei verschiedene Elemente darstellen, die zwar in bestimmten Momenten interagieren, grundsätzlich aber verschiedene Funktionsbereiche darstellen, die jeweils für sich existieren. Während die Wahrnehmung zuvorderst in der Materie agiert, also beständig Ausschnitte aus der uns umgebenden Welt herstellt, ist das Gedächtnis ein geistiger Apparat, der das Vergangene speichert und aufbewahrt. Natürlich ist das, wie Bergson selbst zugibt, eine sehr theoretische Konstruktion, reichen doch in unsere aktuelle Wahrnehmung stets Erinnerungen hinein, sonst könnten wir kaum überleben. Die Pointe Bergsons besteht aber darin, Erinnerungen und Gedächtnis nicht als bloße Zulieferer der Wahrnehmung zu betrachten, sondern sie als eigenständige Welten zu begreifen, die diesseits aller aktuellen Handlungsanforderungen eine eigenständige Sphäre ausbilden. Philosophisch gesprochen heißt dies, dass Bergson das Gedächtnis ontologisiert, ihm einen eigenen Seinsstatus zukommen lässt (Bergson 1991, Vorwort von Erik Oger, xxxvii). Das Gedächtnis ist ein Ort der Organisation von Bildern der Vergangenheit, in dem man sich gewissermaßen einrichten kann, und der Film, so Deleuze, ist das Medium zur ästhetischen Erforschung dieses Bereichs. Entsprechend ist auch die Erinnerung konstruiert. Die Form der Erinnerung, die der Wahrnehmung im täglichen Vollzug zu Hilfe kommt, nennt Bergson automatische oder habituelle Erinnerung (*mémoire-habitude*). Hier sind die Unterschiede zwischen Wahrnehmung oder Erinnerung kaum erkennbar, gewohnte Bewegungsmechanismen wiederholen sich. Eine wichtigere Form ist die so genannte attentive Erinnerung (*mémoire-souvenir*), die, zunächst noch ausgehend von einer aktuellen Wahrnehmung, gleichsam eine Eigendynamik von Erinnerungsbildern entfaltet und diese in einen Kreislauf hineinzieht, der sich von der momentanen Wahrnehmung ablöst (Bergson 1991,

3 Zur Bedeutung der Bewegung im französischen Film der zwanziger Jahre vgl. Fahle 2000, 33 ff. und 169 ff.

71). Das aktuelle Bild ist auch hier in Beziehung zu einem Erinnerungsbild getreten. Anstatt aber das Erinnerungsbild wieder auf die aktuelle Situation zurück zu beziehen – wie es bei der Rückblende der Fall ist – entsteht im *Zeit-Bild* gleichsam eine Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein. Dort sind dann neuartige Verbindungen von Bildern möglich, die nicht mehr dem aktuellen Vollzug oder dem sensomotorischem Schema gehorchen. Erinnerungsbilder sind also Scharniere, denn einerseits können sie aktualisiert werden, um eine gegenwärtige Wahrnehmungssituation zu unterstützen, andererseits sind sie eigentlich virtualisiert, nämlich in den Tiefen des Gedächtnisses abgespeichert. Um zu verstehen, wie sich die Kreisläufe der Erinnerung und das Gedächtnis – und damit die Zeit selbst – bilden, muss man eine grundlegende Idee der Zeitauffassung aufgreifen, die Deleuze bei Bergson findet, die er allerdings stärker hervorhebt als dieser es getan hatte.

Kristallbilder

Zeit, sagt Deleuze, teilt sich immer in zwei Momente, den „der vorübergehenden Gegenwarten und den der sich bewahrenden Vergangenheiten. Die Zeit lässt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich“ (1991, 132). Das heißt, der eigentliche Grund der Zeit liegt in der Zeitspaltung. Jeder Moment enthält gleichsam zwei Bilder, eines das vorüberzieht und ein anderes, das aufbewahrt wird. Deleuze nennt die zwei Momente der Spaltung aktuell und virtuell, und im Kristallbild, dem grundlegenden Zeitbild im *Zeit-Bild*, wird diese Spaltung und gleichzeitige Zusammengehörigkeit von Aktuellem und Virtuellem sichtbar. Die Erinnerung (im Film: die Erinnerungsbilder) führt uns zu diesem Zusammenhang von Aktuellem und Virtuellem zurück. Ruft eine aktuelle Wahrnehmung eine Erinnerung hervor, können wir uns soweit in die reine Vergangenheit zurück versetzen, dass eine Grenze zwischen aktuellem und virtuellem Bild erreicht wird, die uns Spaltung und Zusammenhang vergegenwärtigt. Bergson, dem es mehr darum geht zu beschreiben, wie reine Erinnerung einen Zusammenhang mit aktueller Wahrnehmung ausbilden kann, beschreibt es so:

Immer wenn es sich darum handelt, eine Erinnerung wiederzufinden, eine Periode unserer Geschichte wachzurufen, haben wir das Bewusstsein von einem Vorgang *sui generis*, durch welchen wir uns von der Gegenwart loslösen, um uns erst einmal ganz allgemein in die Vergangenheit, dann in eine bestimmte Region der Vergangenheit zurückzuversetzen: ein probierendes Herumtasten

ähnlich wie beim Einstellen eines photographischen Apparates. Unsere Erinnerung bleibt aber dabei noch virtuell; wir machen uns lediglich geschickt, sie zu empfangen, indem wir die geeignete Haltung einnehmen. Nach und nach erscheint sie wie ein dichter werdender Nebel; vom virtuellen geht sie in den aktuellen Zustand über; und je schärfer ihre Umrisse, je fertiger ihre Oberflächen werden, um so mehr neigt sie, die Wahrnehmung nachzuahmen. Aber sie bleibt der Vergangenheit durch ihre Wurzeln in der Tiefe verhaftet, und wenn sie einmal realisiert, nicht das Gepräge ihrer ursprünglichen Virtualität behielte, wenn sie nicht, obgleich ein gegenwärtiger Zustand, etwas wäre, was grell gegen die Gegenwart absticht, würden wir sie niemals als eine Erinnerung erkennen. (Bergson 1991, 127)

Das Kristallbild ist nun nach Deleuze die filmische Form, in der diese Verdoppelung des Bildes erscheint, die „Koaleszenz von Aktuellem und Virtuellem“ und ihr Austausch bis zur Unkenntlichkeit. Die Spiegelbilder in Orson Welles' *THE LADY FROM SHANGHAI* (*DIE LADY VON SHANGHAI*, USA 1947), in denen nicht mehr zu erkennen ist, was wirklich und was gespiegelt ist, führt Deleuze hier als Beispiel an. Im Rahmen eines Films muss es nun nicht bei einzelnen Kristallbildern bleiben, denn die Bilder können stets neue Verzweigungen und Kreisläufe der Erinnerung ausbilden oder auch mehrere parallel bestehen lassen.

Deleuze bestimmt nun zwei entscheidende Formen von Kristallbildern. Die eine siedelt er direkt in der Vergangenheit an, die andere in der Gegenwart. Beide Formen ergeben sich folgerichtig aus den bislang dargelegten Ansätzen. Die Bilder der Vergangenheit, die erste Form, bezeichnen die Versetzung in die reine Erinnerung, die Deleuze mit Bergson als eigenständigen, das heißt von Gegenwartsfunktionen unabhängigen Bereich bestimmt hatte. Das Hineinversetzen in die Erinnerung liefert aber nun keine vorrangig chronologische Ordnung mehr, sondern simultane Bilderfolgen, denn nur aus der Sicht eines auf Handlung ausgerichteten Gegenwartsbewusstseins wird die Zeit sukzessiv begriffen. Aktuelle Wahrnehmung, so sagt Bergson, orientiert sich damit auch in räumlichen Verhältnissen. Sucht man aber die Erinnerung in ihrem eigenen Bereich auf, dann ordnen sich die Bilder nicht mehr nach räumlichen, sondern rein zeitlichen Gesichtspunkten. Diese Befreiung der Zeit vom Raum ist entscheidend für das Verständnis des philosophischen Ansatzes von Deleuze. Die reine Erinnerung oder das Gedächtnis sind genau solche reinen Zeitbilder, in denen die verschiedenen Bilder koexistieren, anstatt aufeinander zu folgen. In der reinen Erinnerung gibt es keine Bewegungsautomatismen, sondern Regionen, Sedimente und Schichten:

Jede Region mit ihren Eigenschaften, ihren „Schattierungen“, ihren „Aspekten“, ihren „Singularitäten“, ihren „Glanzpunkten“, ihren „Dominanten“. Je nachdem welcher Natur die Erinnerung ist, der wir nachgehen, müssen wir in den einen oder anderen Kreis springen. Selbstverständlich erwecken diese Regionen (meine Kindheit, meine Jugend, meine Reife usw.) den Anschein des Aufeinanderfolgens. Doch sie folgen aufeinander nur aus dem Blickwinkel der früheren Gegenwarten, die die Grenze einer jeden markieren. Dagegen koexistieren sie aus dem Blickwinkel der aktuellen Gegenwart, die jedes Mal ihre gemeinsame Grenze oder die am engsten zusammengezogene von ihnen repräsentiert. (1991, 133)

Die prominentesten – gleichsam schulmäßigen – filmischen Beispiele hierfür sind Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941) und Alain Resnais' *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, Frankreich 1961). In beiden Filmen wird ein eigener Erinnerungsraum entfaltet, der sich von gegenwärtiger Situierung (die in Welles' Film durch den Reporter und die Frage nach Rosebud noch aufrechterhalten wird, bei Resnais aber verloren geht, weil kein Bild Aufschluss darüber gibt, auf welcher Zeitebene die Erzählung sich befindet) absetzt und ein eigenes Erforschen der Vergangenheit mit sich bringt. Es geht weniger um Erklärung der Gegenwart als um ein Durchstreifen der Vergangenheit, die verschiedene, auch widersprüchliche Versionen des gleichen Ereignisses hervorbringt (in *CITIZEN KANE* geht es um Kanes Verhalten, in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* um ein Zusammentreffen der Protagonisten im letzten Jahr, das von einem behauptet, vom anderen bestritten wird). Gedächtnis ist hier zu einem autonomen deaktualisiertem Bilderraum geworden, es sind Anordnungen einer achronologischen Zeit.

Die zweite Form, die Zeitbilder der Gegenwart, sind direkter Ausdruck der oben dargelegten Spaltung der Zeit. Um ein Ereignis zu verstehen, gehen wir normalerweise davon aus, dass es eine Gegenwart hat, die sich von seiner Vergangenheit und Zukunft unterscheidet. Dies aber ist, so Deleuze, eine Sicht auf das Ereignis, die ebenfalls im Wesentlichen den Zeitbegriff an räumliche Vorstellungen bindet. Man kann Zeit nämlich auch als Gleichzeitigkeit von Gegenwart der Vergangenheit und Gegenwart der Gegenwart und sogar von Gegenwart der Zukunft verstehen, denn, wie oben dargelegt, ereignet sich Zeit ja gerade an dem Schnittpunkt von Bewahren und Vorübergehen. Es geht dann nicht um das Bewahrte oder das Vorübergegangene, sondern um beides zugleich. Das eigentliche Ereignis enthält mehrere zeitliche Momente *zugleich*, die in der geläufigen Vorstellung nacheinander ablaufen, es zieht also diese verschiedenen Momente zu einem Ereignis zusammen. Deshalb kann Deleuze sagen, dass

die Zeitspanne des Ereignisses endigt, bevor das Ereignis endigt. [...] Man entdeckt eine dem Ereignis innerliche Zeit, die sich aus der Simultaneität dieser drei impliziten Gegenwarten zusammensetzt, dieser de-aktualisierten Spitzen der Gegenwart. (Deleuze 1991, 135)

Für die Filmtheorie ist diese über die Zeit definierte Paradoxie deshalb besonders wichtig, weil es die Möglichkeiten, die in vielen modernen Filmen entfaltet werden, erklären kann. Eines der interessantesten Beispiele ist hier sicher der Film *LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ* (*DAS GESPENST DER FREIHEIT*, Frankreich 1974) von Luis Buñuel. Dort werden ständig Unvereinbarkeiten so dargestellt, als seien es keine. In der ersten Episode reagieren alle Protagonisten auf Fotografien von historischen Gebäuden so, als wären es pornografische Bilder. In einer späteren Episode wird ein Kind, das offensichtlich für alle leiblich anwesend ist, als vermisst erklärt und sogar eine Vermisstenanzeige aufgegeben. Diese Paradoxien sind nur so zu erklären, dass es sich zugleich um Pornografien und um normale Bilder handelt, dass das Kind zugleich anwesend und abwesend ist. Das zeitliche Nacheinander (etwa: das Kind ist da und verschwindet dann) ist einer simultanen Anordnung einander ausschließender Möglichkeiten gewichen. Der Film artikuliert temporale Schnittstellen, in denen verschiedene Welten gleichzeitig vorkommen, noch bevor die Zeit in die Übersichtlichkeit des sukzessiven Verlaufs geordnet wird.

Die beiden Kristallbilder können theoretisch unterschieden werden, in Filmen kommen sie aber oft zusammen vor. Deshalb ist es wichtig, sie stets gemeinsam im Auge zu behalten. In *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* etwa sind einzelne Sequenzen kaum einem der Kristallbilder allein zuzuordnen. Zum Beispiel gibt es im Schloss (vierter Teil des Films, Segment 24)⁴ folgende Kamerafahrt: Die Kamera fährt lateral einen Flur entlang, in dem sich Gäste des Schlosses aufhalten. Sie verlässt den Flur, kommt in einen Raum, in dem Personen auf einem Sofa sitzen, fährt um eine Seitenwand herum, die den Raum von dem Flur trennt und gelangt durch eine andere Tür wieder auf den Flur, der nun leer ist. Andere Pflanzen stehen auf dem Boden. Eine kontinuierliche Bewegung führt zu einem diskontinuierlichen Blick. Hat sich die Kamera durch das Gedächtnis hindurch bewegt und unterschiedliche Regionen des Gedächtnisses freigelegt? Oder ist dies eine Spaltung der Gegenwart in ein Vorher und Nachher, ein Ausbalancieren der Grenze, da Gegenwart und Vergangenheit zugleich anwesend sind? Es geht ja im Film um das letzte Jahr in Marienbad, also findet wenigstens

4 Eine interessante Analyse des formalen Aufbaus des Films gibt Engelbert 1990. Auf sein Segmentprotokoll beziehe ich mich.

im Titel eine zeitliche Präzisierung statt, so als wäre der Film als ständiges Unterlaufen der Bestimmung der Grenze zwischen letztem und diesem Jahr zu begreifen. Im Film werden keine gesicherten Aufschlüsse gegeben, in welchem Jahr sich die Protagonisten gerade befinden. Ein Gang durchs Gedächtnis ist ebenso wahrscheinlich wie eine ständige Aufspaltung der Gegenwart.

Der Kristall bei Visconti

Eine Schwierigkeit im Ansatz von Deleuze liegt darin, dass er seine Bildkonzepte zwar in enger Anlehnung an Filmbeispiele vorstellt, sich aber dennoch oft mit kurzen Andeutungen oder der Erwähnung einzelner Ausschnitte, oft nur eines einzigen Bildes begnügt. Man muss also zwangsläufig über Deleuze hinaus gehen, wenn man seine Konzepte zur Interpretation der Filme fruchtbar machen und präzisieren will und umgekehrt, über die Filme die Bildtypen und die filmphilosophische Konstruktion des Gedächtnisses näher begreifen möchte. Die Filme Viscontis nehmen in der Beschreibung des Kristallbildes einen hervorgehobenen Platz ein. Deleuze sieht in den Filmen des italienischen Regisseurs den im Zerfall befindlichen Kristall und benennt auch einige Elemente, die diesen Zerfall verdeutlichen: die Welt der Reichen, der Dekompositionsprozess der aristokratischen Gegenstände und Gegenden, die in den Filmen rekonstruierten historischen Umbrüche sowie die die Filme tragende Einsicht der Protagonisten, dass etwas zu spät kommt (1991, 127–131). Ich möchte anhand zweier Szenen aus *IL GATTOPARDO* und *SENSO* die Konstruktion von Kristallbildern untersuchen, um die Engführung von theoretischem Konzept und filmischem Text, die bei Deleuze nur ansatzweise vorgeführt wird, aufzuzeigen. Obwohl in diesem Rahmen auch nur Mikroektüren der Filme möglich sind, kann doch gezeigt werden, dass es sich hier auch um Schlüsselszenen handelt, die den gesamten Verlauf des Films bereits andeuten und in gewisser Weise auch enthalten. Ich folge dabei in Teilen den Interpretationen von Youssef Ishagpour (Ishagpour 1984) und Jean-Louis Leutrat (Leutrat 1988), lege den Schwerpunkt aber gezielter auf die Konstruktion von Zeit- und Erinnerungsbildern.

In *IL GATTOPARDO* ist der Anfang besonders wichtig. Zu Beginn des Vorspanns fährt die Kamera horizontal an einem Baum entlang und macht schließlich ein herrschaftliches Anwesen hinter einem Gitter sichtbar. Es handelt sich um den Palast der Fürstenfamilie. Ein Schnitt bringt uns direkt in den großen Garten und zeigt in Nahaufnahmen verschiedene Köpfe antiker Skulpturen, die allerdings schon ziemlich lädiert sind. Zwischendurch sehen wir frontal die Ka-

mera auf das Gebäude zugehen. Es wirkt leer, alle Jalousien sind heruntergelassen und etwas von den Fenstern abgestellt. Im Garten ist niemand. Dann folgt ein Schnitt, der das Haus in große Nähe bringt, die Jalousien sind nun hoch gezogen. Die Kamera fährt um das Haus herum, die Balkontüren stehen offen, schließlich wird Gemurmel hörbar. Dann ein Schnitt in ein großes Zimmer, in dem die Familie des Fürsten gemeinsam in monotonem Rhythmus das Ave Maria betet. Die Situation wird aus mehreren Perspektiven gezeigt. Ständig im Bild anwesend ist der Vorhang, der im offenen Fenster hängt. Der Wind weht ihn immer wieder ins Bild. Kann er auf Grund der Kameraperspektive nicht sichtbar werden, ist er anderweitig zu erblicken, etwa im Spiegel oder als Schatten, der im Zimmer über die Köpfe der Beteiligten zieht. Der Vorhang, das wird deutlich, ist die Hauptfigur in dieser Anfangsszene. Das Gebet wird jäh vom Fürsten unterbrochen, weil draußen Schreie zu hören sind. Ein Bedienter klärt ihn auf, dass die Geräusche mit dem Verwundeten zu tun haben, den man im Garten gefunden hat. Truppen Garibaldis sind in Sizilien gelandet, es hat Kämpfe gegeben, die Lage für die aristokratischen Herrscher spitzt sich zu. Während die Frau des Fürsten über die Situation klagt und der Fürst erste Maßnahmen überlegt, wird öfter der Kamerablick auf das offene Fenster gerichtet. Der Vorhang hängt nun unbewegt da, verschleiert aber den Blick nach draußen. Der Vorhang ist das sichtbare Relais zwischen der Welt draußen (den Kämpfen, dem Verwundeten) und der Welt drinnen (der rituelle Tagesbeginn der Fürstenfamilie), der neuen republikanischen Epoche und der alten aristokratisch geprägten Ära. Der Vorhang ist damit die Grenze zwischen neuer und alter Zeit, wobei er schon sichtbar in den feudalen Raum hineinweht. Visconti macht die Grenze selbst sichtbar, auf der sich sowohl das Alte als auch das Neue bewegen, das eine schon da ist, das andere noch nicht weg. Anders gesagt: Der Vorhang ist die bildliche Koaleszenz der beiden Welten. Das Thema des Films ist dann auch im Wesentlichen die Ablösung der Aristokratie durch das Bürgertum, wobei der Prozess des Übergangs im Zentrum steht. Die Schnittstelle aber, also die Gegenwart der Vergangenheit und die Gegenwart der Zukunft, wird im Bild des wehenden Vorhangs gefasst. Dies ist die zweite Form des Kristallbildes. Bevor also die historische Erzählweise Geschichte als sukzessive Ablösung der einen durch die andere Epoche beschreibt, stünde die von Visconti entworfene simultane Entfaltung von Gegenwart und Vergangenheit. Aber auch die erste Form, die reine Erinnerung, wird von Visconti zumindest angedeutet. Diese erste Szene wird nämlich schon in der Vergangenheit erzählt. Der Beginn jedenfalls zeigt den Palast und den Garten eigentlich schon verlassen, die Skulpturen stehen dort wie Ruinen einer vergangenen Epoche. Die Kamerafahrten zu Beginn sind nichts anderes als eine Erkundung der Vergangenheit. Der abrupte Schnitt zu den hochgezogenen Ja-

lousien erscheint wie ein Sprung in die Vergangenheit, wie der Beginn des Kreislaufes der Erinnerungsbilder. Daher auch die Betonung der Schwelle zwischen aktuellem und virtuellem Bild, zwei Epochen, die sich einerseits ablösen, andererseits aber zugleich vorkommen. Im Laufe des Films gibt es eine Reihe von Szenen, die diese Bewegungen auf der Grenze thematisieren, welche den Prozess der Ablösung selbst zum Ausdruck bringen. Herauszuheben ist etwa die Ballszene, in der der Fürst und die zukünftige Braut seines Neffen, eine Bürgerliche, miteinander tanzen. Das Einverständnis zwischen den beiden ist perfekt, der Fürst steht ihr näher als den weiblichen Mitgliedern seiner eigenen Familie. Dennoch ist er ein Teil der Vergangenheit und sie ein Teil der Zukunft. Eine letzte intensive Vereinigung in Form eines hingebungsvollen Tanzes enthält in gleichem Maße die Unvereinbarkeit der Repräsentanten verschiedener Epochen.

Eine dem Anfang von *IL GATTOPARDO* verwandte Struktur findet sich auch am Beginn von *SENSO*. Eine Opernaufführung in Venedig 1866, Schrifteinblendungen informieren darüber, dass ein Aufstand der Italiener gegen die Besatzer aus Österreich unmittelbar bevorsteht. Am Ende eines Aktes in der Mitte der Aufführung werfen Italiener rote, weiße und grüne Blätter ins Publikum, auf denen zum Widerstand gegen Österreich aufgerufen wird. Der österreichische Offizier Mahler spottet vor seinen Kameraden über die Art des Protests und wird von einem der Aufrührer, Ussoni, zum Duell herausgefordert. Die Herausforderung wird von der Cousine von Ussoni, Gräfin Serpieri, die in einer Loge über dem Schauplatz des Streits sitzt, beobachtet. Besorgt über die Gefahr, in die sich ihr Cousin begeben hat, eilt sie ins Foyer. Jetzt erst setzt die *voice-over*, die der Gräfin gehört, mit den Worten ein: „An jenem Abend hat alles angefangen. Es war der 27. Mai.“ Danach erzählt sie, dass ihr Cousin einer der Anführer der Aufständischen ist. Die Erzählung berichtet von vergangenem Geschehen, erneut haben wir uns in die Vergangenheit versetzt. Nach einem Gespräch mit Ussoni kehrt die Gräfin in die Loge zurück und bittet kurz danach darum, mit Mahler sprechen zu dürfen. Sie macht sich im Spiegel zurecht, dort sieht man auch, dass der Vorhang der Bühne zum nächsten Akt der Oper hochgeht. Dann kommt Mahler in die Loge. Er fragt nach der Gräfin und stellt sich vor. Diese erste Begegnung der beiden, sie sind zum ersten Mal gemeinsam im Bild zu sehen, gibt die Kamera nur als Spiegelbild wieder. Die Verdopplung des Bildes ist zugleich eine Virtualisierung, besser eine Verdopplung in aktuell und virtuell. Denn die Beziehung der beiden ist von Beginn an eine doppelte: Zunächst geht es der Gräfin ja nur darum, Mahler von dem Duell mit ihrem Cousin abzubringen, tatsächlich – und das ahnt der Zuschauer bereits – wird hier die schicksalhafte Begegnung der beiden vorweggenommen. Visconti stützt diese Umkeh-

rung dadurch, dass er bereits mehrere andere ins Spiel gebracht hat. So betont die Serpieri, auf die Aussage einer anderen Gräfin in der Loge eingehend, dass sie nicht glaube, dass dieses Duell den Kampf der Horatier gegen die Curiatier wiederholen würde, denn ihr Cousin sei schließlich apathisch und politisch völlig desinteressiert. Tatsächlich ist es aber Mahler, der eigentlich desinteressiert ist und den sie, ohne es zu ahnen, damit charakterisiert hat. Schließlich verweist der Vorhang, der, im Spiegel zu sehen, hochgezogen wird, auf die Inszenierung, die die Gräfin gleich Mahler vorzuspielen sucht, aber auch darauf, dass zwischen den beiden längst ein anderes Spiel gespielt wird, das sie im Augenblick des Gesprächs nicht ahnen. Es geht hier also um das Hineinversetzen in die Vergangenheit, aber nicht in das subjektive Gedächtnis der Gräfin, sondern um die reine Erinnerung. Es ist gleichsam die Entstehung des Gedächtnisses, die hier von Visconti in Szene gesetzt wird. Durch die ständigen Verdopplungen werden das aktuelle und virtuelle Bild der Situation zugleich entworfen. Die sukzessive Entfaltung der Geschichte ist in den ersten beiden Bildern bereits enthalten, der doppelte Blick auf Mahler und der zweitaktige Verlauf der Liebesgeschichte aus Sicht der Gräfin (Hoffnung-Enttäuschung, Hoffnung-Enttäuschung) sind in den Umkehrungen des Anfangs bereits enthalten. Mit anderen Worten: Wir blicken – ähnlich wie bei *IL GATTOPARDO* – in die Vergangenheit und sehen dort die Spaltung in die Gegenwart der Vergangenheit und die Gegenwart der Zukunft: die Entstehung der Zeit. Der detaillierte Blick auf die Filme kann damit offenbar tatsächlich die Behauptung von Deleuze stützen, dass es sich in den Filmen von Visconti um die Konstruktion des sich im Zerfall befindlichen Kristalls handelt.

Erinnerung und Gegenwart in *ON CONNAÎT LA CHANSON*

Alain Resnais' Filme aus den sechziger und siebziger Jahren sind Grundpfeiler der filmischen Moderne, auch bei Gilles Deleuze. Die Vorreiterrolle von *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* wurde bereits angesprochen. Es scheint deshalb folgerichtig nachzuprüfen, inwiefern Resnais' Filme der achtziger und neunziger Jahre sich in den bereits analysierten Rahmen einfügen. Filme wie *SMOKING/NO SMOKING* (Frankreich 1993) scheinen dafür besonders geeignet, nehmen sie doch eine immer wiederkehrende Thematik von Resnais' Filmen auf, verschiedene unvereinbare Versionen einer Geschichte aufzuzeigen und somit die Verzweigungen zeitlicher Verläufe auszuprobieren. Dies allerdings in mehr spielerischer Form als noch in den sechziger Jahren, woran erkennbar wird, dass Resnais nun selbst reflexiv mit der unter anderem von ihm selbst ent-

worfenen Modernität umgeht. Hier soll es nun aber um einen anderen Film gehen, der Zeit auf eine ganz neue, für die Arbeit von Resnais ungewohnten Weise entwirft. *ON CONNAÎT LA CHANSON* folgt einer ganz anderen Struktur als *SMOKING/NO SMOKING* und seine Vorgänger. Der Film erzählt eine Geschichte, hat einen klaren narrativen Aufbau. Verschiedene Personen begegnen sich in Paris, ein Liebespaar und eine Freundschaft entstehen daraus, es gibt ein paar Geheimnisse, Gefühlsverirrungen und Lügengeschichten, die am Ende auf einer Einweihungsparty, auf der sich alle Protagonisten treffen, weitgehend aufgelöst werden. Abgesehen von einigen kleineren Ausflügen in die Fantasie – etwa wenn Camille auf der Restaurant-Toilette dem Landadel vom Paladru-See begegnet, über den sie gerade ihre Dissertation geschrieben hat oder wenn im Schuss-Gegenschuss Verfahren zwischen Nicolas und seinem Arzt letzterer nach jedem Schnitt wegrückt – verbleibt der Film im Rahmen des realistischen Erzählfilms.

Die Besonderheit von *ON CONNAÎT LA CHANSON* liegt nun darin, dass die Stimmen und Gedanken der Protagonisten von Ausschnitten aus französischen Chansontexten und Originalstimmen der Musiker übernommen werden, wozu die Schauspieler dann nur die Lippen bewegen. Der Film versteht sich einerseits als Hommage an Paris und seine Chansonsänger/innen, was durch die Anfangsszene deutlich wird, wenn in einer Rückblende in das Jahr 1944 Hitlers Stimme dem General von Choltitz in Paris befiehlt, die Stadt zu zerstören, was dieser nicht durchführt. Andererseits geht es aber auch um die Macht der Musik, die sie in ganz normalen bürgerlichen Pariser Köpfen hinterlassen hat. Die Ausschnitte aus den Liedern werden nämlich für wenigstens drei verschiedene Formen des Ausdrucks verwendet. Erstens als ganz alltäglicher Dialog oder Dialogteil zwischen zwei Personen; zweitens als Dialog, den der anwesende Dritte nicht verstehen kann, also eher als eine Art Gedankenaustausch oder Flüstern; drittens als Selbstgespräch oder innerer Monolog. Die Chansontexte stehen also sowohl für die Floskeln des alltäglichen Gesprächs, sie besetzen aber auch die Gedanken der Personen, denn nur über sie definieren sie Gefühle. Einmal läuft im Autoradio ein Chanson, der von einem Protagonisten direkt verlängert wird. In Anlehnung an Marshall McLuhan heißt dies, die Personen sind wie organische Verlängerungen ihrer Medien (McLuhan 1995, 81) und diese sind die Stimmen und Texte der Chansons der französischen Nachkriegszeit. Hinzu kommt, dass die Figuren im Film sich und andere die ganze Zeit über belügen und hintergehen. Die Illusionen, die sie über sich und andere hegen, werden durch die Chansons mal offen gelegt, mal verstärkt. Die Hinwendung zu den Chansons, die Resnais hier vornimmt, ist auch eine historische, denn die Lieder stammen sämtlich aus der Vergangenheit des klassischen Chansons. Dieses hatte seine große Zeit zwi-

schen 1920 und 1970 (und man müsste die medienhistorische These untersuchen, ob sein Aufschwung nicht im Wesentlichen mit dem Medium der Langspielplatte zu tun hatte), die Stimmen gehören Piaf, Bécaud, Barbara, Dutronc, France Gall und anderen.⁵ Die Geschichte erzählt aus dem Paris der Gegenwart. Das heißt, wenn sich die Chansontexte in das Geschehen hineinschneiden, findet ein Sprung in das kulturelle Gedächtnis statt. Dies wird dadurch besonders deutlich, dass die Schauspieler eben nicht selbst singen, sondern die manchmal verkratzten Originalplatten zu hören sind, was als Beleg dafür zu sehen ist, dass jede der Stimmen wie eine Rückkehr in die reine Erinnerung verstanden werden kann. Die skurrile Wirkung verdankt der Film diesem Hin- und Herspringen zwischen aktueller Situation und virtuellem Tonfragment. Die Protagonisten thematisieren die Chansons an keiner Stelle, für sie wird der Geschehenszusammenhang nicht unterbrochen, sie haben demnach kein extra-diegetisches Bewusstsein. Sie nehmen selbst auch nicht wahr, dass sie gerade ein Chanson zitieren. Deshalb handelt es sich auch nicht um habituelle Erinnerung. Resnais schickt uns eben direkt ins kulturelle Gedächtnis hinein. Die Personen aktualisieren bestimmte Gefühle, denen ein virtueller – aus der Vergangenheit kommender – Chanson korrespondiert. Zwischen dem Gefühl und dem Chanson kann schon gar nicht mehr unterschieden werden. Aktuell (Gefühl) und Virtuell (Chanson) bilden einen Kreislauf, einen Schnitt in der Zeit. Deleuze spricht in Bezug auf das Kristallbild von der Ununterscheidbarkeit des voneinander Verschiedenen: „Das aktuelle und das virtuelle Bild konstituieren demnach den kleinsten inneren Kreislauf und bilden im Grenzfall eine Spitze oder einen Punkt [...].“ (1991, 98) Genau dies ist bei Resnais erreicht: Natürlich sind Marc und Jacques Dutronc verschiedene Personen, doch wenn Marc mit der Stimme von Dutronc „*J'aime les filles...*“ singt, dann verbindet sich die aktuelle Situation, in der sich Marc befindet, mit der Situation, die Dutronc in seinem Chanson evoziert. Die Gegenwart der Vergangenheit – der aus dem (kulturellen) Gedächtnis kommende Chanson – und die Gegenwart der Gegenwart – das aktuelle Gefühl – werden ununterscheidbar.

Es wird deutlich, dass der Ansatz von Deleuze, Erinnerung und Gedächtnis ins Zentrum seiner filmischen Reflexion zu stellen, nicht nur filmtheoretische Kategorien, wie etwa das Kristallbild, begründen kann, sondern auch, dass der Film mit den Realisationen von Denkfiguren der Zeit eine philosophische Di-

5 Die französische Kritik stellt fest, dass in dem Film von Resnais gegenwärtige Interpreten wie Patricia Kaas und Jean-Jacques Goldman, die wenigstens noch an den Chanson erinnern, nicht vorkommen. Vgl. Bouquet 1997. Das ist kein Zufall, das Chanson ist eben nicht in der Gegenwart, sondern im Gedächtnis.

mension eröffnet. Die hier vorgestellten filmischen Verfahrensweisen – mithin eine Poetik des Films – verweist auf die Erfahrbarkeit von Zeit in der Moderne, innerhalb derer der Film nach Deleuze einen originären Status der Wahrnehmung und der Erkenntnis der Welt hat. Das Projekt von Deleuze ist auf Weiterführung angelegt, da es die Variation der Bildtypen oder die Möglichkeit, neue Formen hervortreten zu lassen, mit dem Blick auf die evolutionäre Entwicklung der Bilder und Zeichen des Mediums Film insgesamt verbindet. Anhand der Filme von Resnais kann beobachtet werden, wie sich im Schaffen eines Regisseurs die Erinnerungs- und Zeitfiguren weiter entwickeln. Die Untersuchung anderer Filme, etwa von Regisseuren, die ebenfalls mit Zeitebenen experimentieren (ich denke beispielhaft an David Lynch oder Tom Tykwer), könnte eine auf Gedächtnis und Erinnerung basierende Filmphilosophie fortsetzen.

Literatur

- Bergson, Henri (1991) *Materie und Gedächtnis* (franz. Orig. *Matière et mémoire*, 1896). Hamburg: Meiner.
- Bouquet, Stéphanie (1997) La vie n'est pas un roman. In: *Cahiers du Cinéma*, 518, S. 47.
- Deleuze, Gilles (1989) *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991) *Kino 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Engelbert, Manfred (1995) Zerbrechende Identität: Letztes Jahr in Marienbad. In: *Fischer Filmgeschichte, Band 3*. Hrsg. von Werner Faulstich & Helmut Korte. Frankfurt: Fischer, S. 386–406.
- Fahle, Oliver / Engell, Lorenz (Hrsg.) (1997) *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar. Paris: Les presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Fahle, Oliver (2000) *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender-Verlag.
- Ishagpour, Youssef (1984) *Visconti. Le sens et l'image*. Paris: Editions de la Différence.
- Leutrat, Jean-Louis (1988) *Kaleïdoscope. Analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- McLuhan, Marshall (1995) *Die magischen Kanäle*. Dresden, Basel: Fundus.
- Schaub, Mirjam (2000) *Travestien der Zeit im Werk von Gilles Deleuze*. Phil. Dissertation Berlin: Freie Universität Berlin.