

Anke Zechner

Das Affektbild als Stillstand der Narration: Überlegungen zur Schlusszene von VIVE L'AMOUR - ES LEBE DIE LIEBE

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2248>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zechner, Anke: Das Affektbild als Stillstand der Narration: Überlegungen zur Schlusszene von VIVE L'AMOUR - ES LEBE DIE LIEBE. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 155–167. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2248>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

**DAS AFFEKT-BILD ALS STILLSTAND
DER NARRATION:
ÜBERLEGUNGEN ZUR SCHLUSSZENE VON
VIVE L'AMOUR - ES LEBE DIE LIEBE**

ANKE ZECHNER

Das Affektbild als Bewegungs-Bild

In seinen Kinobüchern beschreibt Deleuze in Anlehnung an Henri Bergson das Affektbild als eine der drei Formen des Bewegungs-Bildes neben Wahrnehmungsbild und Aktionsbild. Diese drei Bilder formen sich im allgemeinen Bewegungsstrom der Materie, dem ›Metakino‹,¹ wenn sich die Bewegung um ein Lebewesen krümmt, also von ihm wahrgenommen und weitergegeben wird. Das Affektbild ist zwischen Wahrnehmungsbild und Aktionsbild angesiedelt. Es ist ein Intervall zwischen empfangener und weitergegebener Bewegung, das heißt zwischen Rezeption und Reaktion, beziehungsweise Aktion. Der den Raum dieses Intervalls ausfüllende Affekt ist also ein Bindeglied in einer unterbrochenen Bewegung.² In ihm findet eine Weiterleitung der Bewegung auf ein unbewegliches Organ – ein Zentrum der Indeterminiertheit im Strom der Materiebilder – statt. Joseph Vogl beschreibt das folgendermaßen:

Das Intervall ist gestaute Aktion und als solche Raum reiner Affektivität. [...] Der Affekt ist demnach ein Bruch im sensomotorischen Band, ein Schnitt im Übergang von Perzeption zur Aktion, er erscheint in der Kluft zwischen verwirrender Wahrnehmung und verzögerter Aktion.³

Der Affekt ist also eine Art Störung im reibungslosen Reiz/Reaktionsablauf, als dessen Muster die Amöbe gilt, bei der Wahrnehmung und Reaktion eins sind, sich beides auf der gleichen Membran abspielt. Vom Körper

1 Dieser Begriff des Metakinos (méta-cinéma) findet sich leider nicht in der deutschen Ausgabe der Kinobücher. Dort ist – missverständlich übersetzt – von Meta-Film die Rede. Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* Frankfurt am Main 1989, S. 88.

2 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 96.

3 Joseph Vogl: *Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze*. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, S. 258-259.

der Amöbe unterscheiden wir uns durch die Ausdifferenzierung der Organe in motorische und sensorische.⁴ Deleuze sieht mit Bergson den Affekt als eine Folge dieser Ausdifferenzierung, als »eine Art motorische Tendenz in einem sensorischen Nerv«.⁵

Das Affektbild stellt eine Konsequenz des Wahrnehmungsbildes dar, dessen Filterung der Wahrnehmung nach dem für die Aktion nützlichen Raster unvollständig ist. Die Distanz der Wahrnehmung durch die Identifikation von Objekten wird nicht aufrechterhalten. Ein Teil der äußeren Bewegung dringt ungefiltert in das taktil werdende Auge ein – wird eins mit dem affizierten Subjekt. »Eine Koinzidenz von Subjekt und Objekt«⁶ findet statt und wird zu einem inneren Bild, der Selbstwahrnehmung durch die Affektion. In diesem Sinne ist das Affektbild ein notwendiger Bestandteil des Bewegungs-Bildes. Als Selbstwahrnehmung, als Intervall im sensomotorischen Schema des Menschen, gibt es diesem einen Freiraum an Möglichkeiten zwischen der Wahrnehmung und der auf sie folgenden Aktion.

Der Affekt als Entstehung eines inneren Bildes zeigt sich im äußeren Ausdruck, z.B. im Gesicht. Exemplarisches Affektbild im Kino ist für Deleuze daher die Großaufnahme des Gesichts, in der sich die Bewegung in Mikrobewegungen fortsetzt oder zur gleißenden, reflektierenden Fläche und zum Ausdruck des Staunens wird. Es handelt sich um eine reflektierende und reflektierte Einheit, in der sich die Bewegungen fortsetzen, weil kein Bewegungsspielraum besteht, und sie zur Ausdrucksbewegung werden.

Diese Großaufnahme unterbricht die Handlungsbewegung. In Anlehnung an Béla Balázs wird für Deleuze die Großaufnahme aber nicht der Gesamtheit der Dauer des Bewegungs-Bildes entrissen, ist kein abgetrenntes Partialobjekt, sondern abstrahiert von deren raum-zeitlichen Koordinaten, unterliegt einer anderen Zeit. Sie wird zur unabhängigen, sich auf einer anderen Ebene befindenden Entität. Der Affekt wird dadurch zur Sache. Deleuze spricht von »dinglichen Affekten«, die vom Menschen unabhängig sind: reiner Ausdruck von Qualitäten, dem keine greifbare Existenz zukommt, aber eine eigene Dauer.⁷ Dazu schreibt Stephan May in einem Text über das Affektbild bei Fassbinder: »Ist mit der Bewegung eines Objekts im Raum eine bestimmte Zeit gegeben, beanspruchen ihr

4 Vgl. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991 (frz. OA., 1896), S. 52.

5 Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 42. Auch bei Bergson taucht das Übersetzungsproblem auf, das ich weiter unten besprechen werde: In der hier zitierten deutschen Ausgabe wurde Affektion mit Empfindung übersetzt. Ebd., S. 43.

6 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 96.

7 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 134-136.

gegenüber die Mikrobewegungen des Gesichts ihre eigene Zeitlichkeit.«⁸ Ausschlaggebend dafür ist nicht die Großaufnahme selbst, sondern das Gesicht. Auch andere Einstellungen können diese Struktur annehmen und wie ein Gesicht zurückblicken, den Blick des Zuschauers zurückwerfen.⁹ Gegenstände und Räume können zu Affektbildern werden und Mikrobewegungen aufzeigen, welche die aufgenommene Bewegung umsetzen.

Im Bewegungen-Bild nun geht der Affekt in Handlung über, wird zum einer Person zugeschriebenen Gefühl. Er ordnet sich ein in das sensomotorische Schema, welches er kurze Zeit unterbrach. Die Wahrnehmungsraster des homogenen Raums und der homogenen Zeit werden wieder hergestellt – wieder zur Verkettung innerhalb der Reiz/Reaktionsfolge der Handlungsbewegung.

Das Affektbild als Potential

Das affektive Potential kann aktualisiert werden, das heißt Teil der Handlung und Gefühl eines Charakters werden – muss aber nicht. Für Deleuze ist Handlung im Film nicht grundlegend, sondern erst Folge von bestimmten Bildern, Ausdruck des Bewegungen-Bildes. Dieses unterscheidet er vom Zeit-Bild, in welchem die Handlung und damit die Bewegung gegenüber der Zeit zurücktritt – eine Unterscheidung, die der von Klassik und Moderne des Films entspricht. Die Handlung wird im Bewegungen-Bild vom Affekt getrieben, die Akteure vom Affekt geleitet.

Umgekehrt kann sich aber auch, nach Vogl, das »Geschehen im Affekt« virtualisieren.¹⁰ Es gibt also auch Affektbilder, die nicht in Handlung und Gefühl aufgelöst und daher eher dem Zeit-Bild zugeordnet werden können. Solche Bilder verbleiben in ihrer virtuellen Vielheit, weil sie zumindest eine Zeit lang nicht aktualisiert werden und deshalb ihre Voraussetzungen aufzeigen. Nach May ist das

[...] der andere Zustand des Affekts: Der Eindruck als solcher, als Virtualität. Insofern verkörpert dieser affektive Zustand jenen Aspekt einer empfundenen Situation, der nie vergeht, weil er in gewissem Sinn mit dem Vergehen seiner Aktualisierung koexistiert.¹¹

8 Stephan May: *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen und Gilles Deleuze' Theorie der kinematographischen Zeit*. Alfeld 2000, S. 34.

9 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungen-Bild*, S. 124. Dieses Gesicht nimmt einen anderen Blick als die Kamera ein und wirft damit den Blick des Zuschauers auf die Leinwand zurück. Durch die Schuss/Gegenschussbewegung wird er im klassischen Kino in das Blicksystem eingegliedert. Bei Blicken in die Kamera ist das nicht möglich. Das Gesicht wird intensiv und verändert den Raum. Vgl. ebd., S. 133.

10 Vogl, *Schöne gelbe Farbe*, S. 260.

11 May, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen*, S. 41.

Der virtuelle Eindruck als solcher vergeht nicht, er koexistiert mit dem Vergehen seiner Aktualisierung.

Es handelt sich beim Affektbild um Bilder, die aus reinen Qualitäten, Potentialen und Möglichkeiten bestehen, dem Ereignis eines Ausdrucks. Dieses Flüchtige ist weder Gefühl noch Vorstellung, sondern eine unpersonliche, einzigartige Qualität - ein möglicher Reiz, ein »es gibt«. ¹² Als reine Qualität ist es das Neue bevor es Klischee wird, eingeordnet wird in die bekannten Bilder der Wahrnehmungsraster. Diese nicht greifbare Qualität des Affekts beschreibt Deleuze mit Peirce als Ikon, als ein Zeichen im Modus der Erstheit, d.h. ein bipolares Zeichen aus Qualität und Ausdruck. Der Begriff des Ikons bezeichnet nach Peirce keine stilisierte Abbildung eines Gegenstandes, wie es die vereinfachte Unterscheidung von Ikon, Index und Symbol nahe legt, ¹³ keine Behauptung oder Benennung, sondern ist der zweckfreie Ausdruck einer Qualität über Ähnlichkeit. ¹⁴ Deleuze macht hieran vor allem den Aspekt des Ausdrucks stark:

Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig von ihm unterscheidet. Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt) [...]. ¹⁵

Der Ausdruck dieses Zeichens ist paradox: Der Affekt als Ereignis aktualisiert und entzieht sich gleichzeitig. Seine virtuellen Verbindungen sind nicht der reale Zusammenhang des Geschehens, nicht einfach der Aus-

12 Deleuze, *Das Bewegungsbild*, S. 137-138.

13 Die gängige Dreiteilung Ikon, Index, Symbol ist eine verfälschende Verkürzung der Peirce'schen Semiotik, die gerade im Fall des Ikons in die Richtung bildlicher Repräsentation zu weisen scheint. Das Zeichen muss aber bei Peirce jeweils in seinen drei Kategorien Repräsentamen, Objekt und Interpretant gesehen werden, sowie in den Modalitäten möglich, zufällig und notwendig.

14 Vgl. Charles Sanders Peirce: *Neue Elemente*. In: Dieter Mersch (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München 1998, S. 37-56, hier S. 41.

André Vandebunder hat darauf hingewiesen, dass Deleuze' Darstellung der Zeichensemiose Peirce' Semiotik trotz aller fruchtbarer Ähnlichkeit (beide gehen von Bildern aus, statt von Sprache; beide nehmen Zeichenprozesse innerhalb der Dinge als Ausgangspunkt des Denkens und der Sprache an; beide sehen im Wechselverhältnis von Glauben und Zweifel einen Antrieb des Denkens) nicht wirklich viel verdankt, sondern ihn vereinfacht und deswegen abwandelt. Deleuze berücksichtigt das Kontinuum der Zeichengese bei Peirce nicht, sondern setzt die Zeichen von außen. So ordnet er das Ikon einfach dem Affektbild zu. Andererseits wirft er dann den von Perzepten ausgehenden Denkprozessen, die sich in der Kontinuität der triadischen Zeichenebenen entwickeln, ihre sprachlich kognitive Funktion vor, die doch wieder die Zeichenmaterie tilge. Vgl. André Vandebunder: *Die Begegnung Deleuze und Peirce. La rencontre Deleuze-Peirce*. In: Oliver Fahle/ Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar 1997, S. 86-112.

15 Deleuze, *Das Bewegungsbild*, S. 136.

druck der Gefühle der Figuren.¹⁶ Für Hermann Kappelhoff vollzieht sich damit »die Bewegung des Affekts [...] nicht in der Repräsentation eines inneren Gefühls dieser Figuren, sondern in der Auslöschung der zeichenhaften Bezüge des Bildes.«¹⁷ Als reine Qualitäten sind diese »Zeichen« unübersetzbare, nicht verweisende Zeichen. »Für sich« nicht existent, entgehen sie als reine Möglichkeiten jeder Verweisfunktion und lassen solange virtuelle Verbindungen zu, solange sie nicht durch die Beziehung auf ein handelndes Subjekt aktualisiert werden. »Das ist kein Blut, das ist Rot.«¹⁸ sagt Godard, und das bleibt es, solange wir es nicht auf eine sterbende Person beziehen oder zur Eigenschaft eines Objekts werden lassen. Dann werden die Potentiale aktualisiert: in reale Zusammenhänge eingeordnet, Rollen und Gebrauchsgegenständen zugeschrieben.

Durch diese andere Beschreibung wird das Affektbild einerseits zu einem bestimmten Bildtypus, der Großaufnahme, andererseits aber zum Bestandteil aller Bilder, die immer qualitative Potentiale (ikonische Anteile) aufweisen. Diese Differenzierung findet innerhalb des Affektiven statt: Die Virtualität des Affekts steht der Aktualität des Gefühls gegenüber. Wichtig wird hier, dass es beim Affektbild zunächst nicht um den Affekt im herkömmlichen Sinne geht, der allgemein eher als Gefühl verstanden wird, sondern um Affektion, den momentanen Zustand eines körperlichen Bildes.¹⁹ Der Bezeichnung »Affektbild« liegt eigentlich eine Ungenauigkeit in der Übersetzung zugrunde, die zu Missverständnissen führen kann. Im französischen Original heißt das Affektbild »l'image-affection«, also Affizierungs- oder Affektions-Bild. Die virtuell bleibenden Affekte sind dagegen unabhängig von der Affizierung, die innerhalb der Narrationsschemata des Bewegungs-Bildes bleiben kann. Ihre Potentiale, Qualitäten wie z.B. die der Farbe, können Raum und Handlung eine Zeit lang gänzlich tilgen. Sowohl die Farbe, als auch der Raum werden dann haptisch.²⁰ In *Was ist Philosophie?* gehen Deleuze/Guattari soweit, Affek-

16 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 149.

17 Hermann Kappelhoff: *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. Berlin 1995, S. 146.

18 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1991, S. 37.

19 Diese Affektion kann man auch mit Spinoza »affectio« nennen, die Affizierung eines Körper durch einen anderen, ihre Wirkung aufeinander. Sie wird bei Spinoza erst durch die Kopplung an eine Idee, einem Bild der Einbildungskraft zum Gefühl bzw. Affekt. Spinoza unterscheidet allerdings nicht zwischen Affekt und Gefühl. Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza oder der Ausdruck in der Philosophie*. München 1993, S. 193-194. Affekte im eigentlichen Sinne sind nicht mehr augenblickliche Affektionszustände, sondern wirken auf die eigene Dauer als Wachstum oder Schwund. Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza und die drei Ethiken*. In: ders.: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt am Main 2000, S. 187-188.

20 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 165-166. Zum Haptischen der Farbe vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensationen*. München 1995.

te als unabhängiges, zeitloses Wesen, bzw. Werden zu beschreiben, losgelöst nicht nur von Objekten und menschlichem Erleben, sondern auch vom Gegensatz von virtuell und aktuell.²¹ Richard Heinrich betont diese Unabhängigkeit von erlebten Gefühlen und Affektionen in einem Vortrag über Affekte und Perzepte. Für ihn sind

Perzeptionen und Affektionen [...] tatsächlich jene Zustandsänderungen in uns selbst, die aufgrund verschiedenster Ursachen zustande kommen mögen. Ein Affekt aber ist unabhängig von dem aktuellen Zustand dessen, der die entsprechende Affektion erfährt – der Affekt übersteigt den, der ihn fühlt, er übersteigt, sagt Deleuze, alles gelebte überhaupt.²²

Deleuze ordnet Gefühle also den Affektionen zu, während Affekte darüber hinausgehen. Sie existieren für sich – sind das Lächeln auf der Leinwand, das seine Geschichte überlebt, das ›Nicht-menschlich-Werden‹ dieses Lächelns.²³ Dieser sich vor allem auf bildende Kunst und Literatur beziehende Text verortet Affekte als Qualitäten im Material und in dessen Anordnung, die zum Ereignis wird. Im Film lassen sie sich eher im Verhältnis der Wahrnehmung zum sensomotorischen Schema festmachen. Vogl sieht den Unterschied des Affektes zum Gefühl im Film eher darin »dass er nicht eindeutig irgendwelche Strebungen determiniert, dass er Kausalketten zwischen Erregung und Handlung unterbricht, dass er die Fühlbarkeit selbst übersteigt«.²⁴ Auch hier löst sich der Affekt vom Menschen, das heißt seinen Handlungsmustern ab.

Das Affektbild als Stillstand der Narration

Mit der Befreiung des Intervalls vom Reiz/Reaktionsschema, in das der Affekt nicht eingeordnet werden kann, löst sich die Zeit von der Unterordnung unter die Bewegung. Es entstehen Zeit-Bilder. Im Stillstand der Handlungsbewegung kann sich eine andere, nicht chronologische, ganzheitliche Zeit entfalten, die Dauer. Nach Kappelhoff weitet sich »die einmal erreichte Situation [...] und dehnt sich in einer anderen Dimension, das Bild öffnet sich auf die konkrete Dauer seines Sichtbarwerdens hin.«²⁵

21 Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 191-238.

22 Richard Heinrich: *KunstSprache NaturKörper. Ideen von G. Deleuze über das Verhältnis von Kunst und Philosophie*. Vortrag gehalten am 21. Juni 1996 am Institut für Wissenschaft und Kunst in Wien, <http://heihobel.phl.univie.ac.at/per/rh/mei/kuphi.html> (18. Aug. 2004).

23 Vgl. Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 194f.

24 Vgl. Vogl, *Schöne gelbe Farbe*, S. 259.

25 Hermann Kappelhoff: *Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film*. In: Theresia Birkenhauer/Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*. Berlin 1998, S. 93-119, hier S. 108.

Diese Bilder ermöglichen die direkte Darstellung der Zeit in ihrer ganzen virtuellen Fülle. Die Virtualität des Zeit-Bildes ermöglicht in seiner Offenheit Zugang zu den Potentialen des Gedächtnisses, dem Bergson'schen Kegel.²⁶ Das Gesehene erweitert sich über den nun attentiven Zugang zum Gedächtnis, der sich nicht wie das Körpergedächtnis automatisch in Reaktionen aktualisiert, sondern in Kreisläufen zu Vergangenheits-schichten vordringt. Für Vogl findet in dieser Aufhebung des Geschehens eine Verzeitlichung statt, »im Sinne einer Zeit oder Zwischen-Zeit, die nicht der Gegenwart einer Bewegung, sondern der Gesamtheit ihrer Vergangenheiten und Zukünfte entspricht: einer möglichen Welt.«²⁷ Der konkrete singuläre Ausdruck kann unendliche virtuelle Verbindungen eingehen, wenn die Narration ihn nicht lenkt, also stillsteht. Man könnte auch mit Mukařovský von einem Wechsel von Handlung zu Beschreibung sprechen, also einem Stillstand der Handlungszeit, während die Film- und Wahrnehmungszeit fortläuft. Wichtig ist aber, dass diese Zeit nicht mehr die chronologische bleibt.²⁸ Man sieht die Dinge in der Großaufnahme nicht in rein optischen Situationen, die keine Affekte mehr ausdrücken, wie etwa in den *Temps-mort*-Bildern Antonionis, in denen die Kamera auf die Szene gerichtet bleibt, während der Protagonist sie schon verlassen hat.²⁹ Aber die besonderen Bedingungen der Wahrnehmung im Kino, die Möglichkeit der Hingabe und der Aufgabe von zweckrationalen Wahrnehmungsrastern, sowie die Verstärkung des Ausdruckswertes, z.B. durch die Größe der Dinge auf der Leinwand, ermöglicht eine nicht-intentionale »Öffnung des Rezipienten gegenüber den Ausdruckswerten des Bildes«.³⁰ Und diese erfahre ich jenseits der Narration.

So löst der virtuelle Affekt auch das Gesicht von der handelnden Person.³¹ Die üblichen Funktionen des Gesichts wie Individuierung und Rollenzuteilung verschwinden. Der Affekt wird »unmenschlich«, löst sich vom Subjekt. Deshalb kann neben der Großaufnahme, dem Gesicht, auch ein ganz anderes Bild zum Affektbild werden: der »beliebige Raum«, in dem keine Koordinaten, nur Potentiale vorherrschen, der entweder leer oder ohne feststehende Anschlüsse ist.³² Dadurch potenzieren sich in

26 Eine Darstellung der Gedächtnistheorie Bergsons ist mir im Rahmen dieses Aufsatzes leider nicht möglich. Die Beschreibung des Kegels findet sich bei Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 379, 380.

27 Vogl, *Schöne gelbe Farbe*, S. 261.

28 Vgl. J. Mukařovský: *Die Zeit im Film*. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetik des Films*. München 1974. S. 131-138.

29 Deleuze beschreibt diese Bilder vor allem anhand von *L'Eclisse*. Regie: Michelangelo Antonioni, Frankreich/ Italien 1961/ 62.

30 May, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen*, S. 42.

31 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 137.

32 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 323.

diesem Raum die Verbindungsmöglichkeiten. Er ist nicht totalisierbar und nach allen Richtungen offen. Es gibt keine Geschlossenheit des Ganzen. Er ist nicht überblickbar, kann nur sukzessive erschlossen werden und lässt keine zielgerichtete Handlung mehr zu. Die Erfahrung eines solchen Raums ist taktil, denn ein distanzierter, einordnender Blick scheitert hier. Als Ausdruck eines nicht menschlichen, nicht identifizierbaren Affekts handelt es sich im Gegensatz zum bipolaren Ikon der Großaufnahme beim Affektbild des beliebigen Raums eher um ein Qualitätszeichen,³³ den Ort der Entstehung des Affekts.³⁴

Diese beliebigen Räume werden von Deleuze nicht wie die Großaufnahme speziell dem Bewegungs-Bild zugeordnet. Ihre »falschen Anschlüsse« lassen sich nicht mit dem Begriff der Handlung fassen und gehen in rein optische und akustische Situationen, in Zeit-Bilder über, in denen die Bewegung der Zeit untergeordnet ist.³⁵ Die Großaufnahme, die zur Landschaft wird, und die Landschaft, die zum Gesicht wird – zwei Seiten des Affektbildes.

Die Schlusszene von *Vive l'amour*

Ein solches Affektbild findet sich in der Schlusszene von Tsai Ming-Liangs *Vive l'amour – Es lebe die Liebe* (orig. *Aiqing wansui*, Taiwan 1984).³⁶ Ich möchte dieser Szene vorausschicken, dass Bilder kaum in ihrer reinen Form vorkommen. Natürlich sind Affektbilder im narrativen Kino in eine affektive Geschichte von Protagonisten eingewoben, deren Situation und Gefühle als Ausdrucksursachen und Folgen sich nicht leugnen lassen. Die Frage nach dem Affektiven ist die nach einem Schwerpunkt – wie viel Raum den Affekten gelassen wird, wie schnell und wie stark sie eingewoben werden. Wird dem Affektiven die Möglichkeit gelassen »über seine Ursachen hinaus« zu gehen und »auf andere Wirkungen« zu verweisen, »während die Ursachen in sich zusammensinken«?³⁷

Vive l'amour ist ein Film, in dem eigentlich nichts passiert. Es geht um drei Menschen in Taipei und ihren Alltag. Ihre ziellosen Wanderun-

33 Nach Réda Bensmaïa ist der »beliebige Raum« eine Ablösung des Affektbildes vom Gesicht und der Großaufnahme. Für ihn ist es erst diese Entthronung des Gesichts, die das Affektbild von den Emotionen löst und »unmenschlich« werden lässt. Vgl. Réda Bensmaïa: *Der »beliebige Raum« als »Begriffsperson«*. In: Engell/Fahle, *Der Film bei Deleuze*, S. 140-165, hier S. 156, 157.

34 Vgl. Bensmaïa, *Der »beliebige Raum«*, S. 152-154.

35 Deleuze sieht mit der Krise des Aktionsbildes im Übergang des klassischen zum modernen Kino eine Vermehrung dieser beliebigen Räume, vor allem die zerstörten Räume des Nachkriegskinos sind Räume der Ablösung und Leere. Ziellos lassen sich die Akteure durch diese Räume treiben und/oder warten.

36 An dieser Stelle möchte ich Frank Neumann ganz herzlich für die folgenden Videostills danken.

37 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 149.

gen kreuzen sich immer wieder in einem luxuriösen, leeren Appartement, das alle drei als eine Art Freiraum nutzen: eine Maklerin, die dieses Appartement vermitteln soll und ständig in leeren Wohnungen auf ihre Kunden wartet; der Mann, den sie beim einsamen Herumstreunen kennen lernt und mit dem sie ab und zu in dem Appartement Sex hat (Er ist ein Schieber, von dem sie deshalb nicht viel mehr wissen will.); der Junge, ein Vertreter für Urnenplätze, der sich zunächst in das Appartement einschleicht, um vor seiner Einsamkeit in noch größere Einsamkeit zu fliehen – mit aufgeschnittenen Pulsadern.

Die Bilder des Films sind statisch. In unzusammenhängenden, visuell sehr reduzierten Bildern wird eine merkwürdige Dreierkonstellation entfaltet, die nicht wirklich stattfindet, in der alle immer aneinander vorbeilaufen oder sich voreinander verstecken. Analog sind die Blicke auf die drei Protagonisten meist indirekt – über Spiegel oder hinter Säulen hervor und aus ungewöhnlichen Perspektiven. Der sehr harte Schnitt wird über den manchmal irritierenden, immer aber gedämpften Ton der vorausgehenden Szene eingeleitet.



Abb. 1: *Aiqing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984, 35 mm.

Diese für sich stehenden Bilder lassen viel Zeit für alltägliche Verrichtungen, für Details, die oft zum einzigen Halt der Protagonisten werden.³⁸ So widmet sich eine lange Szene im Appartement nur dem Jungen und einer Melone, die er lange berührt, ansieht, mit einem Taschenmesser in eine Bowlingkugel umwandelt, an einer Wand zerplatzen lässt und dann verschlingt. Auf diese Weise tritt das Haptische, nicht nur der inten-

³⁸ Tsai Ming-Liang arbeitet immer mit dem gleichen Team von Laiendarstellern, eine Arbeitsweise die solche Verrichtungen gleichzeitig dokumentarisch und sehr intim wirken lässt.

siven Bilder, sondern auch in der Beziehung der Protagonisten zu den Dingen, stark in den Vordergrund, »the endless recurrence of habitual behaviour; the touch of objects, perception at the primary level«.³⁹

Es ist aber vor allem die auf diese merkwürdige Dreierkonstellation folgende Schlusszene des Films, die haften bleibt und dem ganzen Film noch einmal ein anderes Licht gibt. In dieser Schlusszene durchwandert die Protagonistin des Films in einer kaum geschnittenen Szene, (fast einer Plansequenz), einen Park, setzt sich auf eine Bank und fängt an zu weinen – sonst nichts.



Abb. 2: *Aiqing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984.

Der Blick der Kamera richtet sich zunächst auf eine leblose, nicht fertiggestellte Parklandschaft. Diese Baustelle ähnelt in nichts der Vorstellung von einem Park, der nur durch zahlreich aufgestellte Blumenkästen angedeutet wird – ein losgelöster, unbestimmter Raum voller Mikrobewegungen.

Als die Frau ins Bild gelaufen kommt, folgt die Kamera ihr, bis sie mit ihr auf gleicher Höhe die Wege entlangläuft. Die Frau geht vorbei an kahlen Bäumen, Pfützen, undefinierbaren funktionslosen Gegenständen und Anhäufungen. Man hört nur ihre Schritte und leises Zwitschern von Vögeln, die man nicht sieht. Die Kamera verlässt die Frau für einen 360-Grad-Schwenk rund um den Park – sie öffnet den Blick für ein paar Menschen, Jogger vor der angrenzenden Hochhauskulisse und für eine Autostraße, deren Lärm jetzt erst den Zuschauer erreicht.

Als die Frau wieder ins Bild kommt, fährt die Kamera vor ihr her mit dem Fokus auf ihrem Gesicht. Langsam, ganz langsam sehen wir dessen Züge etwas entgleiten und ihren Mund sich leicht öffnen. Ein harter

39 Yvette Biro: *Perhaps the Flood...* <http://www.rouge.com.au/1/tsai.html> (15. Nov. 2003).

Schnitt auf eine Ansammlung von Parkbänken fokussiert einen Zeitungsleser im Vordergrund. Sie tritt im Hintergrund in das Bild und setzt sich. Wir hören leises Jammern, das zu einer Großaufnahme des Gesichts überleitet. Sie weint – nein, sie heult. Ihr Gesicht verzerrt sich, ihre Augen quellen zu, die Haare fallen ihr ins Gesicht. Ihr Wimmern wird lauter, sie verliert die Kontrolle über sich, holt krampfhaft Atem.



Abb. 3: *Aiqing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984.

Die ganze Beziehungslosigkeit des Films auf der narrativen Ebene verdichtet sich zu diesem schmerzhaften Ausdruck, der überhaupt der erste emotionale Ausbruch im ganzen Film ist. Ihr Schluchzen ist leise, selbst für den Zuschauer kaum vernehmbar und dennoch – weil in diesem Film so gut wie nicht gesprochen wird⁴⁰ – von so großer Intensität, dass es zu einem Ereignis wird, welches die Narration ihrer Gefühle übersteigt.

Wir sehen diese *Tränen* eine ganze Weile – 3 Minuten – eine kleine Ewigkeit im Kino. Dann fasst die Frau sich wieder, kommt zu sich und erstarrt. Sie versucht, die Kontrolle über sich herzustellen, streicht sich die Haare aus dem Gesicht, wischt sich die Tränen aus den verquollenen Augen, putzt sich die Nase und fängt an zu rauchen. Sie kämpft immer noch – holt sehr heftig Luft und zieht die Nase hoch. Ihr Mund öffnet sich und sie fängt schließlich wieder an zu weinen, abgeschnitten vom Schwarzbild des Abspanns, in dem ihr Jammern noch nachklingt.

Diese Tränen sind einem Zufall zu verdanken. Sie wurden nicht im Drehbuch geplant, um den Zuschauer in eine Geschichte einzubinden

⁴⁰ Es handelt sich zwar nicht um einen Stummfilm, aber um einen fast stummen Tonfilm. Auch auf Musik wird verzichtet. Dadurch können die alltäglichen Geräusche in den Vordergrund treten.

und ihn auf eine bestimmte Handlung hinzuführen. In einem Interview mit Bérénice Reynaud sagt Tsai Ming-Liang über die Entstehungsgeschichte dieser Szene:

Für *Vive l'amour* war das Ende, das ich geschrieben hatte anders. Man sieht die Person der Yang Kuei-mei nach schnellem Sex das Appartement verlassen und sich im Park bei vollem Tageslicht wiederfinden. Und das gibt ihr die Moral zurück. Sie entscheidet sich, in das Appartement zurückzukehren, um den Typen wiederzufinden und mit ihm eine richtige Geschichte anzufangen. Aber eine Woche vor dem Ende der Dreharbeiten wusste ich, dass dieses Ende unmöglich sein würde: ich hatte verstanden, dass der Park nicht rechtzeitig fertig sein würde. Also fängt sie an zu weinen, als sie rausgeht und diese Baustelle sieht, diesen Schlamm; ihre Gefühle reflektieren diese trostlose Landschaft.⁴¹

Die Affekte dieser Schlusszene sind also kein Bestandteil einer im Vorhinein feststehenden Handlung. Sie stehen nur in Beziehung zum zufälligen Ausdruck des Parks.



Abb. 4: *Aiqing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984.

Das verzerrte Gesicht der Frau ist die einzige Entgleisung im Film, die einzige ›Hässlichkeit‹ in den durchkomponierten Bildern der ansonsten fast statischen Narration. Und gerade als solcher Ausbruch wird es zum Ereignis. Es wird zum reinen Ausdruck, zum Affektbild im Sinne von Deleuze. Ein Affekt, der nicht sensomotorisch durch Handlung weitergeleitet wird, dem wir beim Entstehen zusehen können, der die Narration jetzt völlig stillstehen lässt und Raum und Zeit auflöst. Wir können

41 Das Interview wurde von Bérénice Reynaud am 10. Jan. 1997 in Taipei geführt (Peggy Chiao übersetzte dabei vom Mandarin ins Engl.). *Entretien avec Tsai Ming-Liang*. In: *Cahiers du cinéma*. Nr. 516, Sept. 1997, S. 35-37, hier S. 36 (aus dem Frz. übers. von A.Z.).

der Bewegung dieses Affekts in seiner eigenen Zeit, seiner Dauer zu sehen. Dieses Entstehen beschreibt Kappelhoff als eigenen Bildraum:

Der Affekt wird sichtbar als ein Bildraum, für den die konkrete Situation, die Handlung und selbst noch die Figur nur einen Anfang, einen Ausgangspunkt darstellen, aus dem heraus sich das Bild entfaltet – erwächst und entsteht in einer konkreten Rhythmik, einer konkreten Dauer.⁴²

Diese Tränen lösen nicht nur die Narration auf. Sie werden in der Großaufnahme zur Auflösung des Bildes, des Gesichts und des menschlichen Blicks. Der Affekt wird unmenschlich, zeitlos – übersteigt die aktuelle Empfindung. Die Identifikation mit der Frau wird in diesem Moment aufgebrochen durch die Faszination für ihre Tränen. Weil man solche Tränen so zum ersten mal sieht – auf der Leinwand. Weil man diese Tränen aushalten muss und unabhängig von Mitgefühl mit der Frau einfach sehen kann. Gerade das weinenden Gesicht in der Großaufnahme ist damit für Michaela Ott als Unterbrechung der Narration zu sehen:

Als solches unterbricht es die narrative Bewegung, löst die Narration aus ihren raumzeitlichen Koordinaten, verweist in seiner Flächigkeit auf die Bildhaftigkeit selbst, verleiht dem gesamten Film affektiven Charakter, der ihn weinen lässt in dem Maße, wie sich seine Bilder dekonstruieren. Dieses Weinen ist freilich kein menschliches mehr [...].⁴³

Diese Tränen in ihrer Dauer stehen für sich, haben genau wie die Frau kein Gegenüber. Und sie lassen ihr Gesicht durch die verquollenen Augen in der Großaufnahme zur Landschaft werden: eine Landschaft, die mit dem Park um sie herum eine Einheit bildet – dem anderen Affektbild eines beliebigen Raums, der diese Tränen erst entstehen lässt.

Park und Gesicht verhalten sich zueinander als Qualzeichen und Ikon eines Affekts. Als unabtrennbare Bestandteile eines offenen Ganzen färben sie dieses in seiner Dauer affektiv ein, wie die Schlussnote einer Melodie. Sie machen damit den ganzen Film *Vive l'amour* zu einem bestimmten Affektbild, das auch ein ganz anderes hätte werden können.

42 Kappelhoff, *Empfindungsbilder*, S. 112.

43 Michaela Ott: *Der Fall der Tränen. Eine kulturgeschichtliche Annäherung an den Auflösungs-Affekt*. In: *nachdemfilm*. Nr. 4, *Tränen im Kino / Tears in the cinema*. <http://www.nachdemfilm.de/no4/ott04dts.html> (3. Juli 2003).