



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Den Glauben an die Welt fiktiv wieder herstellen: zu einer These aus dem Kino-Buch von Gilles Deleuze

Früchtl, J.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

Published in

'Es ist, als ob': Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Früchtl, J. (2008). Den Glauben an die Welt fiktiv wieder herstellen: zu einer These aus dem Kino-Buch von Gilles Deleuze. In G. Koch, & C. Voss (Eds.), *'Es ist, als ob': Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft* (pp. 13-26). Fink.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

JOSEF FRÜCHTL

Den Glauben an die Welt fiktiv wiederherstellen

Zu einer These aus dem Kino-Buch von Gilles Deleuze

I. Kino und Katholizität

Gilles Deleuze, einer von jenen Denkern, von denen man nicht zu sagen weiß, ob das, was er sagt, schlicht und einfach Unsinn oder ein Un-Sinn ist, ein Sinn, für den uns gegenwärtig noch das Verständnis fehlt, weshalb Michel Foucault über seinen geschätzten Landsmann sagen kann: „Eines Tages wird das Jahrhundert“, das 21. Jahrhundert, „vielleicht deleuzianisch sein“¹ – Deleuze also schreibt in seinem Buch über das Kino einige wunderliche Sätze, in diesem mit wunderlichen Sätzen ohnehin randvollen Buch, über *Kino und Katholizität*: „Es gibt eine Katholizität des Kinos.“²

Die Ähnlichkeit zwischen den Bereichen, christliche Religion hier, technisches Medium der Massenunterhaltung dort, drängt sich von beiden Seiten her auf. Denn, so fragt Deleuze zunächst und rhetorisch, „gibt es nicht auch im Katholizismus die große Inszenierung?“ Und ist „nicht auch das Kino ein Kult [...]?“ Dann aber kommt er auf das eigentliche Problem zu sprechen: „Das wesentliche Merkmal der modernen Zeit besteht darin, dass wir nicht mehr an diese Welt glauben.“ Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, seit Descartes' Einführung einer dualistischen Ontologie, ist „das Band zwischen Mensch und Welt zerrissen“. Die Aufspaltung des Seins, dessen, was überhaupt ist, in ein denkendes Ich, das in seiner Selbstgewissheit unerschütterlich ist, und in den weiten Bereich ungewisser Gegenstände des Denkens kann Descartes selber nur durch die Instanz Gottes überbrücken. Denn auch wenn unbezweifelbar sein mag, dass ich (jetzt, in diesem Augenblick) denke und dass ich existiere, solange ich denke, ist noch lange nicht gesagt, dass ich mit einem eigenen Körper existiere, dass die materielle Welt existiert und dass es mathematische sowie logische Gesetze gibt. Nur die religiöse Glaubensinstanz garantiert, dass die Welt, das heißt das Denken, und das heißt bei Descartes in der scholastischen Nachfolge auch das sinnliche Wahrnehmen der Dinge und Sachverhalte, nicht mit jedem Augenblick der *cogitationes* zerfällt. Deshalb führt er, der meditierende Anti-Scholastiker, auch in dieser Hinsicht in scholastischer Tradition Gottesbeweise. Und auch Deleuze sieht scheinbar nur diesen Ausweg. Ein Band zwischen Mensch und Welt zu behaupten, kann nicht mehr philosophisch-episte-

1 Michel Foucault, „Theatrum Philosophicum“, in: Gilles Deleuze und Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*, Berlin, 1977, S. 21.

2 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main, 1991, S. 223; zu den folgenden Zitaten vgl. S. 223–225.

mologisch gelingen. Es „muss“ vielmehr „zum Gegenstand des Glaubens werden“. Denn „das Unmögliche“, das heißt hier die Einheit von Subjekt und Objekt, die Repräsentation des Bezeichneten in den Zeichen, kann nach mehr als 350 Jahren Erkenntnistheorie und der ihr später nachfolgenden Sprachphilosophie „nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren“. Deleuze kann hier leichter Hand auf die philosophische Tradition verweisen, die von Pascal und Hume über Kant und Fichte zu Kierkegaard und Nietzsche und noch weiter reicht. Allen gehe es darum, „das Modell des Wissens durch den Glauben zu ersetzen“. Freilich ist mit Glaube dabei Unterschiedliches gemeint. Er kann einerseits eine religiöse, andererseits eine doch wieder erkenntnistheoretische Bedeutung haben. Man kann an Offenbarungen eines Gottes glauben, aber auch an bestimmte Voraussetzungen unseres Denkens und Handelns.

Was das Kino betrifft, ist Deleuze letztlich deutlich. Glauben heißt hier nicht, „an eine andere oder veränderte Welt zu glauben“, an eine transmundane oder auch utopische Welt. „Glauben heißt einzig und allein: an den Körper zu glauben“, und das heißt, „den Körper vor den Reden, vor den Worten und vor der Benennung der Dinge zu erreichen“. Und das heißt schließlich, den Körper, jegliche Materie des Seins, durch das *Sehen* oder allgemeiner und zutreffender durch das *Wahrnehmen* zu erreichen, eine Perzeption, die das Prädikative im doppelten (deutschsprachigen) Sinn augenblicklich erreicht, als Moment in der Zeit und als Augen-Blick, eine Augenblicklichkeit, die auch die haptische und schockhafte Wucht, die affektive Dimension dieser Wahrnehmung erklärt. Es ist das Kino nach dem Zweiten Weltkrieg, einsetzend mit dem Neorealismus, das dies ermöglicht. Denn die Leistung dieses Kino, das Deleuze übergreifend als das des „Zeit-Bildes“ beschreibt, besteht darin, das Sehen von den „sensomotorischen Schemata“ abzulösen, den visuellen Reiz nicht in eine Handlung oder ein Urteil, in eine motorische oder mentale Reaktion umzuwandeln. Uns in diesem Sinne „den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos“.

Freilich steigert Deleuze sich nicht in diese Hymne auf das moderne Kino hinein, ohne einen Widerhall einzubauen, und der lautet auf „Illusion“. Denn die Fähigkeit des Kinos, uns modernen und sogar postmodernen Menschen, Kindeskinde des cartesianischen Zweifels, den Glauben zurückzugeben, dass es eine Welt außerhalb unserer selbst gibt, geht einher mit der „kinematografischen Illusion“. Man kann ebenso sagen: mit der Fähigkeit des Kinos zur Fiktion. Fiktion und Illusion sind nicht dasselbe, aber man muss den Umstand, dass uns das Kino die Fiktion und Illusion einer Welt gibt, zusammendenken mit der Frage, wie es uns *dennoch und gerade dadurch den Glauben an die Welt* zurückgeben kann.

II. Fiktion, Wahrheit und ihre neuzeitliche Fundamentalierung

Ausgangspunkt für das Verständnis von *Fiktion* ist ihre semantische Beziehung zu den bedeutungsvollen griechischen Begriffen von *poiesis* und *mimesis*. Das lateinische *factio* kann demnach „in einem weiteren Sinn“ *poiesis*, also die Hervorbrin-

gung eines Schöpfers meinen, „in einem engeren“ Sinn *mimesis*, also Nachahmung (oder Darstellung), die ihrerseits durchaus originär sein kann. Als „der eigentliche locus classicus“ darf das Werk Ovids gelten. So beginnt das erste Buch der *Metamorphosen* mit „einer Urgeste“ des *ingere*, der Erschaffung der (schön geformten) Welt aus der uranfänglichen Formlosigkeit. Karlheinz Stierle, auf den ich mich hier beziehe, setzt damit sogleich einen Kontrapunkt zu der Theorie Wolfgang Isters, die einen vorläufigen Endpunkt in der langen Begriffsgeschichte von Fiktion markiert. Denn während bei Iser auf einer anthropologischen Folie das Fiktive zu einem Mittelbegriff zwischen dem Realen und dem Imaginären erklärt wird, der „dem Imaginären als dem Offenen, Ungeformten zur Erscheinung verhilft, steht am Anfang die Fiktion als ein Akt der Formung“. Gott, der dem Chaos eine Form gibt, ist ein *factor*, ein „Weltenschöpfer“.³

Ist der Begriff der *poiesis* von Anfang an mit dem der *mimesis* korreliert, so kann diese Korrelation unter anderem auch Einengung bedeuten, um ein Element aus der Fiktion auszuschließen, das sich schwer von ihr lösen lässt: dasjenige des Trugs, der Täuschung. Wiederum ist es das Christentum, das, nun mit seinem Wahrheits- und Ernsthaftigkeitspostulat, eine einschneidende Veränderung bewirkt. Die Fiktion wird „in den Anklagestand versetzt“.⁴ Im 18. Jahrhundert, in dem der Einfluss der christlichen Religion auf die Wissenschaft und die Philosophie endgültig zurückgedrängt wird, lässt sich schließlich bezüglich des Wahrheitskonzeptes auch die Herausbildung eines mehrfach diversifizierten Fiktionsbegriffs beobachten: Ausgehend, erstens, vom Verständnis der Fiktion als geschaffener Welt oder geformtem Chaos, allgemeiner: als Erschaffung oder Formgebung, ergibt sich, zweitens, ein Verständnis von Fiktion, die ihre Geschaffenheit verbirgt und so zum Trug wird, und drittens ein Verständnis, nach dem die Fiktion jenseits der Alternative von wahr und falsch sich in einem Eigenrecht behauptet.⁵ Dieses Eigenrecht kann sich im Rahmen einer wissenschaftlichen Methodik oder im Rahmen der Kunst, speziell der Literatur, behaupten. Im einen Fall lässt sich die Fiktion als Hypothese deuten, als eine prinzipiell wahrheitsfähige, aber (noch) nicht als wahr geltende Aussage. Oder als Vernunftbegriff im Sinne Kants, als Idee, der kein Gegenstand in der Erfahrung, aber doch ein möglicher Gegenstand entspricht. Sie dient dann als heuristische Fiktion bzw. als „regulatives Prinzip“ des wissenschaftlichen Denkens. Im Fall der (Kunst der) Literatur sind, nach sprachanalytischem Sprachgebrauch, die Regeln der Referenz und der Denotation außer Kraft gesetzt, in illokutionärer Hinsicht fehlt dem Sprechakt des Behauptens ebenfalls die dazugehörige „Kraft“, das heißt, dass die „Regeln der Aufrichtigkeit (der Sprecher muss glauben, dass seine Äußerung wahr ist), der Argumentation (der Sprecher muss die Wahrheit seiner Äußerung verteidigen) und der Konse-

3 Karlheinz Stierle, Art. „Fiktion“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, 2000, S. 381 f.; vgl. auch S. 410.

4 Stierle, Art. „Fiktion“, a.a.O., S. 390.

5 Vgl. Stierle, Art. „Fiktion“, a.a.O., S. 410. Die vierte Diversifizierung nimmt Stierle eigenartigerweise nicht zur Kenntnis.

quenz (der Sprecher muss die Folgerungen aus seinen Äußerungen anerkennen) aufgehoben sind“⁶. Es gibt auch noch ein viertes, ein selbstreferenzielles Konzept, in dem die Fiktion auf sich selbst verweist, ihre Geschaffenheit also nicht verbirgt und eben dadurch einen Wahrheitsanspruch vertreten kann, der, genauer besehen, ein Anspruch auf Wahrhaftigkeit ist. Dieses Konzept ist bei Hegel und Adorno ausgearbeitet worden, findet sich ansatzweise aber auch wiederum bei Kant.⁷

Im Falle von Deleuze ist dieser Zugang, der den Begriff der Fiktion auf seine Wahrheitstauglichkeit hin prüft, aber ungeeignet. Denn Deleuze begreift sich, wiederum in der Tradition Spinozas und Nietzsches, als ein Denker von *Kräfte*-verhältnissen, nicht von Wahrheitsansprüchen. (Obwohl, wie eben gesehen, die Rede von Wahrheits- und Behauptungsansprüchen mit der von „Kräften“ sehr wohl zusammengeht.) „Einem Ding kommen so viele Sinne zu, wie Kräfte fähig sind, sich seiner zu bemächtigen.“⁸ Das schreibt Deleuze in seinem bedeutenden Nietzsche-Buch, denn seiner Interpretation zufolge lässt sich Nietzsche mit der Begrifflichkeit der „Kräfte“ und dem (metaphysischen) Theorem vom Willen zur Macht von einer „spinozistischen Inspiration“ leiten (die Heidegger, der herausfordernde Nietzsche-Deuter, vollends übersieht⁹). Spinoza versucht nämlich in einer „tiefgründigen“, sprich: klassisch-metaphysischen Theorie zu erweisen, dass ein Körper „um so mehr Kraft aufweisen (solle), je mehr Arten, affiziert zu werden, ihm eignen“¹⁰. Kraft ist demnach nicht (so sehr) ein Vermögen, andere (Körper und Gedanken) zu affizieren, sondern sich selber affizieren zu lassen. Formelhaft ausgedrückt: Je passiver jemand oder etwas ist, desto aktiver kann er, sie oder es werden. Je empfänglicher für anderes, desto reicher an Erfahrungen, desto vielfältiger mithin in der Herstellung von Relationen, „Netzwerken“, Einflussmöglichkeiten. Darauf werde ich zurückkommen.

Mit Deleuze einen Zugang zum Begriff der Fiktion zu gewinnen, gelingt somit besser, wenn man den Wahrheitsbezug kraft- und machttheoretisch einklammert und den klassischen Begriff der Mimesis reaktualisiert. Im Sinne Spinozas lässt sich Mimesis als Nachahmung der Natur qua *natura naturans* verstehen. Als „naturierende“, unendlich produzierende ist die Natur dann Vorbild auch für die (Fiktionen der) Kunst. Als Fiktionen, so kann man darüber hinaus sagen, haben die

6 Gottfried Gabriel, Art. „Fiktion, literarische“, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie 1*, hg. v. Jürgen Mittelstraß, Mannheim/Wien/Zürich, 1980, S. 649; vgl. auch Jürgen Mittelstraß, Art. „Fiktion“, ebd., S. 648.

7 Zu Hegel vgl. dessen *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Frankfurt am Main, 1970, S. 23): Der „Schein der Kunst“ hat „den Vorzug, dass er selbst durch sich hindurchdeutet“, dass er sich also „selbst nicht als täuschend gibt“. Zu Kant vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 51: „Der Dichter dagegen verspricht wenig und kündigt ein bloßes Spiel mit Ideen an [...]“

8 Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, München, 1976, S. 9.

9 Heidegger liest Nietzsche ausschließlich von Descartes her und ordnet ihn daher der „Metaphysik der Subjektivität“ zu (vgl. Friedrich Balke, *Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main/New York, 1998, S. 98).

10 Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, a.a.O., S. 69.

Produkte der Kunst aber einen doppeldeutigen Status. Sie *bewirken* nämlich, dass etwas *prima facie* als wirklich und wahr *erfahren* wird, das *nicht* wirklich und wahr ist. Sie haben, kantianisch gesprochen, den Status des „Als-ob“. Sie lassen uns an etwas *glauben* und gehören insofern zur Struktur der Mimesis als *make-believe*. Auch darauf werde ich zurückkommen.

Zu Deleuze führt uns noch eine *andere These* über das Konzept der Fiktion. Denn ich lasse mich auch von einer These leiten, die Odo Marquard im Anschluss an Hans Blumenberg vorgestellt hat. Der Begriff der Fiktion ist demnach Bestandteil jenes „Traumas der eschatologischen Weltvernichtung“, gegen das die Philosophie „post Christum natum et mortuum“ andenkt, vielleicht andenken muss.¹¹ Es dauert allerdings lange, bis der Begriff der Fiktion diese Funktion übernehmen kann. Bis in die späte Neuzeit hinein sind die *facta* bloße Beispiele für Irreales. Erst mit Nietzsche und Vaihingers *Philosophie des Als-ob* setzt die „Fundamentalisierung“ des Fiktiven ein, die sich prominent auch in der Diskurstheorie von Jürgen Habermas, ihren „kontrafaktischen Unterstellungen“, etabliert. Dieser Trend zur Fundamentalisierung des Fiktiven kommt, folgt man Marquard, aus der biblischen Eschatologie. Im Sinne Blumenbergs geht es um die Überwindung der (Weltnegation der) Gnosis. Es geht, wie man ebenfalls sagen kann, um das *existenzialistische* Projekt, das Schweigen der Welt mit dem Sinnanspruch des Menschen in Einklang zu bringen.

Das ist natürlich eine große, weit ausgreifende Theorie. Innerhalb der philosophischen Erkenntnistheorie lässt sie sich aber zumindest in ein (etwas) kleineres Format übersetzen. Denn epistemologisch gesehen ist Descartes der große Weltvernichter, Weltvertrauensvernichter. Dieser Vertrauensverlust ist nicht mehr, wie im spätmittelalterlichen Nominalismus eines Wilhelm von Ockham, Resultat einer radikalen voluntaristischen Gotteskonzeption, einer *potentia absoluta*, die den (unbegründeten) Willen über die (begründende) Vernunft stellt und damit das, was ist, von jedem Augenblick zum nächsten in Nichtigkeit umschlagen lassen kann. Der Vertrauensverlust ist nun Resultat eines radikalen epistemologischen und ontologischen Dualismus. Die Verbindung von der einen Substanz zur anderen – und das Sein besteht allein aus diesen zwei Substanzen –, die Verbindung von der *res cogitans* zur *res extensa*, vom Denken zu den ausgedehnten Dingen, kann nur durch Gott garantiert werden. Ohne ihn zerfällt die Welt in jedem Augenblick, in dem das Subjekt sie denkt. Das Subjekt kann zwar seiner selbst ohne Gottes Hilfe, nicht aber der Welt gewiss sein.¹²

11 Odo Marquard, „Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive“, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn, 1989, S. 86 f.

12 Vgl. Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, 1988, S. 168 ff. – Auch Descartes' Gott ist insofern voluntaristisch, als sein Wille nicht determiniert ist, weder äußerlich (durch andere – göttliche – Kräfte) noch innerlich (durch Güte oder Weisheit). Gottes Wille bringt die Standards von Wahrheit und Güte erst hervor, ist also nicht, wie bei Leibniz, durch objektive und universale Gründe bestimmt (vgl. dazu Steven Nadler, *Spinoza's Ethics. An Introduction*, Cambridge, MA, 2006, S. 108 f.). Descartes

Und damit bin ich wieder bei der mit Deleuze benannten Eingangsthese, aber auch bei einer ersten Antwort auf die Frage nach der Katholizität, der Glaubenshaltung oder den Glaubenshaltungen, des Kinos. Dass das Kino überhaupt in der Perspektive gesehen werden kann, uns den Glauben an die Welt zurückzugeben, ist *möglich* erst aufgrund der christlichen Eschatologie und der cartesianischen Epistemologie. Beide Kulturen, die christliche und die cartesianische, legen einen Grundstein in der abendländischen Weltverneinung. Und das Kino ist für Deleuze – wie schon die Philosophie Spinozas, des Denkers der *einen* Substanz, die man Gott oder Natur nennen kann, und wie die Philosophie Nietzsches – ein Medium der Welt- und Seinsbejahung. Wir haben, generell und normativ und noch einmal mit Nietzsche gesprochen, die Fiktionen *nötig*. Wir brauchen sie als Gegengift in jenem Kampf der Kulturen, der *innerhalb* der westlichen Kultur statthat. Hier kämpft dann der Spinozismus gegen den Cartesianismus und der Pantheismus gegen den Monotheismus (und Nietzsche gegen jeden und alles).

III. Variationen der Welt- und Seinsbejahung

Was aber darf man sich unter dieser *ontologischen Affirmation im Einzelnen* vorstellen? Und wie ist sie im Medium des *Films* möglich? Darauf gibt es mehrere Antworten. Welche davon den Absichten Deleuzes am nächsten kommt, ist dabei nicht so wichtig und auch nicht entscheidbar. Wichtiger ist, welche im Sinne der Glaubensmacht namens Kino am überzeugendsten ist. Und diese Antwort kann man am Ende nicht geben, wenn man ganz und gar im Immanenzkreis des deleuzeschen Denkens verbleibt.

1. Das Absurde

Eine erste Antwort ist die der Philosophie des *Absurden*. Eine Rückkehr des Glaubens an die Welt, so lautet eine der Begründungen von Deleuze, ist das „Unmögliche“, das „Undenkbare“, das dennoch gedacht werden muss, das „Absurde“.¹³ Was sich zugleich als notwendig und unmöglich erweist, die Verbindung mit der Welt in der post-cartesianischen Welt, kann entweder als Paradox stehen gelassen oder dem Glauben überlassen werden. Und Letzteres, der Glaube, kann dabei aus Ersterem, dem Paradox, entspringen. Das christlich überlieferte *credo quia absurdum* bietet dafür einen in der abendländischen Kultur äußerst prominenten Beleg. Religiöse Glaubensinhalte und theologische Aussagen lassen sich demnach durch

aber überführt den Gott der absoluten Allmacht (der den Menschen nicht die Gewissheit gibt, *nicht* ein *genius malignus* zu sein) in die Hypothese des *genius malignus*, um dann die Souveränität der Selbst-Begründung zu erweisen (vgl. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, a.a.O., S. 208 f.).

13 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 222 und 224.

menschliche Vernunft nicht beweisen. Darin sind sich die Kirchenväter Tertullian und Augustinus mit den skeptischen und verzweifelten Kindern des neuzeitlichen Christentums auf der Linie Pascals und Kierkegaards einig. Vornehmlich Kierkegaards Existenzialismus kommt dabei dem Anliegen von Deleuze am nächsten, „denn gerade das Absurde ist der Gegenstand des Glaubens“, und das Absurde ist nichts anderes als das Paradox des begriffenen Unbegreiflichen. Aber natürlich steht bei Deleuze auch der atheistische Existenzialismus des 20. Jahrhunderts im Hintergrund. Sartre und Camus ziehen ja aus der cartesianischen Ausgangsposition ihrerseits eine Konsequenz. Denn die Erfahrung der Sinnlosigkeit der Welt ist das Resultat der neuzeitlichen Autonomie des Subjekts, das einzig und allein sich selbst als welt- und sinnkonstitutiv erkennt. Das Absurde ist dann, namentlich bei Camus, der Name für Bejahung der polaren Spannung zwischen menschlichem Sinnanspruch und fremd bleibender Welt.¹⁴ Vor diesem Hintergrund zeigt sich Deleuze als atheistischer Existenzialist, der nicht nur das reine Dass (dass etwas ist) dem begrifflich bestimmten Was (was etwas ist) systematisch vorausgehen lässt, sondern auch den Riss zwischen diesen beiden Dimensionen, der parallel zu demjenigen zwischen Ich und Welt, Subjekt und Objekt verläuft, als Absurdität bejaht.

Zwei Nebenbemerkungen drängen sich hier auf. Sofern, erstens, der Riss zwischen Ich und Welt, Begriff und Faktizität psychoanalytisch gesprochen eine „universelle Schizophrenie“ bedeutet¹⁵, erscheint Deleuze wieder als „Schizo“-Theoretiker oder -Propagandist auf der Bühne des Diskurses. Das Sein, so wie es ist, zu bejahen, indem man es zu einer einzigen Transformationsmaterie, zu einer alles mit allem verkuppelnden „Maschine“ macht, ist seit dem *Anti-Ödipus* ja ein bekanntes „Schizo“-Projekt. Der „Schizo“, die Kumpel-Ausgabe des ödipalisierten und durch die Kur wieder kapitalistisch-funktionstüchtig gemachten Schizophrenen, ist, ganz im Sinne Foucaults, der von der Gesellschaft real Verstoßene, der von derselben Gesellschaft zugleich imaginär produziert wird. Er ist eine Neuausgabe des Mythos vom „guten Wilden“¹⁶, die dem Kapitalismus des 20. Jahrhunderts angemessene Wunschfigur: eine Figur, die der Kapitalismus sich wünscht, weil sie permanent Grenzen überschreitet, und die er fürchtet, weil sie auch seine eigene Grenze überschreitet, denn, so die psychoanalytische und metaphysische Grundannahme des *Anti-Ödipus*, es ist eine Figur, die noch zu wünschen weiß, die den Wunsch nicht ödipal deformiert und in der „Ordnung des Symbolischen“ dissoziiert. Weitaus besser als ihre Schüler und Schülerinnen sind sich Deleuze und Guattari also immerhin der Ambivalenz ihres Denkens in Sachen Kapitalismus bewusst, eine Ambivalenz, die ihnen auch dazu verhilft, einer schroffen politischen Kritik auszuweichen, wie sie etwa Baudrillard ausgesprochen hat: Die Partei

14 Vgl. R. Fabian, Art. „Absurd“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hg. v. Joachim Ritter, Basel/Stuttgart, 1971, S. 66 f., dort auch das Kierkegaard-Zitat.

15 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 224.

16 Vgl. Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt am Main, 1984, S. 419.

des Körpers zu ergreifen, heißt eben nicht schlicht, in eine Falle zu laufen, sondern sich bewusst zu sein, dass der Körper zur Hälfte auch eine Falle ist.¹⁷

Eine zweite, dieses Mal spöttisch grundierte kritische Nebenbemerkung kommt einmal mehr aus der Ecke Nietzsches und muss einen glühenden Nietzsche-Interpreten wie Deleuze in Verlegenheit bringen: „Zu der Demuth, welche spricht: *credo quia absurdum est* und ihre Vernunft zum Opfer anbietet, brachte es wohl schon Mancher: aber Keiner, so viel ich weiß, bis zu jener Demuth, die doch nur einen Schritt davon entfernt ist und welche spricht: *credo quia absurdus sum*.“¹⁸ Wer zum Glauben übertritt, indem er die Vernunft opfert, sollte ehrlicher Weise sagen, dass es seine eigene Vernunft ist, die er geopfert hat, dass also nicht die Welt, sondern er selber unvernünftig oder vernunftlos ist.

Glauben heißt in diesem Zusammenhang also, die Welt als Absurdität anzuerkennen (zu erkennen und zu akzeptieren). Den Glauben an die Welt wiederherstellen heißt, den unaufhebbaren Riss zwischen Ich und Welt zu bejahren. Das muss speziell auch für den Film gelten. Und er kann in der Tat, wie ich im Folgenden noch aufzeigen werde, diese Bejahung auf der Stufe des „Zeit-Bildes“ in ausgezeichneter Weise zum Thema machen.

2. Körper und Affekte

Eine andere Antwort auf die Frage, was Bejahung der Welt für Deleuze bedeuten könne, ist durch die Identifizierung von „Welt“ und „Körper“ angezeigt. Glauben heißt, an den *Körper* zu glauben, und Körper ist der Name (nicht der Begriff) für das, was wir präkonzeptuell erfassen können. Er ist der Name für die affektive und perzeptive sowie für die instantane Seite der Wahrnehmung.

Bevor ich darauf weiter eingehe, sei hier wenigstens noch der Hinweis gegeben, dass Deleuze auch im Zusammenhang mit der Malerei den Aspekt des Körperlichen herausstellt. In *Logik der Sensation* ist er von der Malerei Francis Bacons fasziniert, weil sie den Körper im mehrfachen Sinne bloßstellt: ihn auf seine existenzielle Nacktheit, seine raumzeitliche Isolierung, seine kosmische Einsamkeit zurückführt, ihn körperlich auf seine Fleischlichkeit reduziert, als Affektbündel präsentiert und exhibitionistisch zur Schau stellt, anprangert und blamiert. Wollte man analog für den Film argumentieren, so hieße das, den Glauben an die Welt in dem Maße wiederzugewinnen, in dem der Film diese Bloßstellung zelebriert.

¹⁷ „Man sieht, warum der Körper und der Sexus all diese Hoffnungen stützen: weil sie unter jeder Ordnung unserer ‚geschichtlichen Gesellschaften‘ verdrängt und so zu Metaphern der radikalen Negativität wurden. Die Metapher will man in eine revolutionäre Tatsache verwandeln. Irrtum: die Partei des Körpers ergreifen, heißt in eine Falle gehen.“ (Jean Baudrillard, „Demagogie des Körpers“, in: Claudia Gehrke (Hg.), *Ich habe einen Körper*, München, 1981, S. 35.)

¹⁸ Zit. in Fabian, Art. „Absurd“, a.a.O.

Wenn bei Deleuze eine Klärung der *affektiven* Dimension der Wahrnehmung ansteht, muss man zunächst auf den Hintergrund verweisen, der in der Philosophie Spinozas vorliegt. Spinozas Metaphysik von der einen, sich allseitig auslegenden Substanz namens Gott oder Natur impliziert, dass Entitäten (Körper und Gedanken) auf mannigfache Weise sowohl affiziert werden als auch andere affizieren. Affektion heißt, die Wirkungs- oder Existenzkraft (*potentia agendi, vis existendi*) eines Körpers oder eines Geistes zu erhöhen oder umgekehrt zu mindern. Affekte zu erfahren (zu erleiden), heißt, Veränderungen der eigenen Wirkungskraft zu erfahren.¹⁹

Deleuze unterscheidet zunächst einmal zwischen „Perzeptionen“ und „Affektionen“ einerseits, „Perzepten“ und „Affekten“ andererseits. Erstere weisen eine Referenz auf und gelten daher (vor dem Hintergrund der grundsätzlichen Kritik am Modell der Repräsentation und der Ordnung des Symbolischen) als Verfallsformen. Sie referieren auf ein Objekt (das Perzeptionen und Affektionen verursacht) und ein Subjekt (das Perzeptionen und Affektionen „hat“, wenn es zum Beispiel ein Stück Goudakäse riecht). Im Gegensatz dazu existieren Perzepte und Affekte „an sich“ und gelten „durch sich selbst“.²⁰ Das klingt altmodisch metaphysisch. Deleuze spricht auch, eher im Geiste der Phänomenologie, von einem „reine(n) Empfindungswesen“, und das ist zumindest erstaunlich, wenn man an die beeindruckende Kritik an jeglicher Reinheit denkt, wie sie durch Hegel, Adorno und Derrida geübt wird. Aber man kann Perzepte und Affekte weitaus weniger verfänglich verstehen, wenn man sie vor dem Hintergrund der Ästhetik, etwa derjenigen Kants, interpretiert. Die Erfahrung eines Affekts und nicht nur einer Affektion zu machen, eine wirklich affektive Erfahrung zu machen, bedeutet dann, alles zu „eliminieren“ (Virginia Woolf), sich von allem zu „reinigen“ (Kant), „was an unseren geläufigen und erlebten Perzeptionen klebt“²¹. „Affekt“ meint also die von ihrer alltäglichen Beschreibung gereinigte oder befreite Affektion, befreit von dem, was Deleuze in platonischer Tradition verächtlich „Meinung“ nennt. Ein Affekt ist eine in ungewöhnlicher und besonderer Weise beschriebene Affektion. So wie Proust, einer der Zeugen von Deleuze und Guattari, den Geschmack der *Madeleine* beschrieben hat. Kant nennt diese Beschreibung einer Empfindung ein „reflexives“ Urteil, eines, das die Erfahrung (eines besonderen Objekts) nicht dem Begriff unterordnet, sondern umgekehrt versucht, die adäquate Beschreibung einer Erfahrung jeweils erst zu kreieren. In dieser ästhetischen Bedeutung lässt sich das ursprünglich spinozistische Konzept des Affekts dann auch mit dem der Kraft verbinden. „Je passiver, desto aktiver; je empfänglicher, desto wirkungsvoller“ ist eine Formel, die im *ästhetischen* Kontext *weniger* hypothekbelastete metaphysische Prämissen nötig hat als im Kontext der rationalistischen Systemphilosophie oder

¹⁹ Vgl. Baruch de Spinoza, *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*, übers. u. mit Anm. v. Otto Baensch, Hamburg, 1994, S. 110, 118, 223.

²⁰ Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main, 1996, S. 192.

²¹ Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie?*, a.a.O., S. 203; vgl. Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, London/New York, 2002, S. 22.

des späteren Vitalismus. Aber das Erzeugen und Wahrnehmen von Affekten und Perzepten ist ersichtlich kein Privileg des Films. Es gilt vielmehr für die Kunst allgemein. Den Glauben an die Welt durch affektive (statt kognitive) Wahrnehmung wiederherzustellen, ist eine *ästhetische*, keine spezifisch *cinéastische* Leistung.

3. Skepsis

Es bleibt noch eine weitere, eine dritte Interpretation der Glaubensqualität und Weltaffirmation des Kinos. Das Kino, das Deleuze als dasjenige des Zeit-Bildes beschreibt, besteht im Kern darin, das Sehen von den sogenannten sensomotorischen Schemata abzulösen, den visuellen Reiz also nicht in eine Handlung oder ein Urteil, in eine motorische oder mentale Reaktion zu überführen. Die Leistung dieses von Deleuze als „modern“ gewürdigten Kinos besteht demnach darin, uns in der Haltung der *Skepsis* zu schulen. Wir lernen, unser Urteil und unser Handeln zurückzuhalten.

Wie aber kann man just durch Skepsis den Glauben an die Welt (zurück)gewinnen? Darauf sind noch einmal wenigstens vier Antworten möglich. Ich beschränke mich auf kurze Hinweise.

Aufschlussreich ist zunächst, wie Deleuze jenen skeptischen Philosophen interpretiert, dem er seine Dissertation gewidmet hat: David Hume. Die Hauptlinien dieser Interpretation kommentiert er selber rückblickend in einer Zusammenfassung.²² Auch er geht dabei vom *associationism* als zentralem Element der Originalität Humes aus, gibt ihm aber selbstverständlich eine eigene und eigenwillige Deutung.²³ Die Theorie der Relationen zwischen *sensations* und *ideas* hat es ihm angetan, weil die Relationen als strikt äußerlich (*exterior*) beschrieben werden, und das bedeutet für ihn, dass wir es mit einer Welt zu tun haben, „where the conjunction ‚and‘ dethrones the interiority of the verb ‚is‘ [...]“. In Relationen (gemäß den Prinzipien der Kontiguität, Ähnlichkeit und Kausalität) zu denken, heißt demnach, Dinge und Sachverhalte zu verbinden, die „innerlich“ nicht miteinander verbunden sein müssen. Das ist die große Erbschaft des Empirismus. „Mit *Et* denken statt *Est*.“²⁴ Die Welt ist ein großes „Und“, durch das alles mit allem verbunden werden kann, ohne essenziell miteinander verbunden zu sein und verbunden bleiben zu müssen. Das moderne Kino kann uns insofern den Glauben an die Welt wiedergeben, weil es uns auf der *Basis der zerrissenen innerlichen Verbindung* die

22 Gilles Deleuze, „Hume“, in: ders., *Desert Islands and Other Texts (1953–1974)*, hg. v. David Lapoujade, übers. v. Michael Taormina, Los Angeles, CA, 2004, S. 162–169.

23 Seine hermeneutische Maxime hat Deleuze einmal ordinär so formuliert: „Ich stelle mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre“ (in: *Unterhandlungen 1972–1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main, 1993, S. 15).

24 Gilles Deleuze, *Dialoge*, zus. mit Claire Parnet, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main, 1980, S. 64, ders., *Unterhandlungen*, a.a.O., S. 163.

unendliche Verbindbarkeit der Sachverhalte vor Augen (das heißt eigentlich zu Gemüte) führt.

Ausdrücklich kommt der Aspekt des Glaubens ins Spiel, wenn Deleuze auf die Relation der Kausalität zu sprechen kommt. Da Ausdrücke wie „immer“ und „notwendig“ ihre Rechtfertigung nicht durch das Faktum der Erfahrung erhalten können, drücken sie etwas aus „beyond what is given“. Wer sagt, dass Wasser notwendig bei 100 Grad Celsius kocht, sagt eigentlich: „I believe, I await, I expect“. Glauben im Sinne des *belief* ist insofern „the basis and principle of knowledge“. Glaube heißt in diesem Kontext also ebenso viel wie „Meinung“ und „Überzeugung“. Er hat seine theologische Bedeutung völlig zugunsten der epistemologischen und kognitiven verloren. Im kognitiven Glauben, in der auf Erfahrung (Gewohnheit und Experiment) aufbauenden Überzeugung, sieht Deleuze „the first act of modern skepticism“ im Unterschied zu dem der Antike. Der zweite Akt besteht dann darin, „illegitimate beliefs“ als diejenigen auszusondern, die keine Kalkulation von Wahrscheinlichkeiten erlauben. Aber krönend ist für Deleuze erst der dritte Akt, den er in Humes *Dialogues concerning Natural Religion* vollzogen sieht: „[T]he illegitimate beliefs in the World, the Self, and God appear as the horizon of every possible legitimate belief, or as the lowest degree of belief“. Die metaphysischen Ideen von Welt, Selbst und Gott bilden den unhintergehbaren Bedeutungshorizont für Wissenschaft und gerechtfertigtes Denken und sind insofern selber, wenn auch nur indirekt (*low*), gerechtfertigt. Wenn diese These stimmt, ist letztlich alles Objekt eines *belief*, und dann ist alles „a question of the degrees of belief“²⁵. Die Frage ist daher auch: Welchen Grad von *belief* vermittelt das Kino?

Um diese Frage zu beantworten, muss man, zweitens, zum Konzept der Mimesis als *make-believe* zurückkehren. Der Grad von Glaube und Überzeugung, den das Kino vermittelt, ist, so meine entsprechende These, ein bipolarer: sehr hoch und zugleich sehr niedrig. Er bewegt sich zwischen den Polen: „Was der Film zeigt, berührt mich genauso stark wie die Wirklichkeit“, und: „Es ist nur ein Film, nicht die Wirklichkeit“.

Freilich ist diese Bipolarität nicht spezifisch für den Film, sondern lässt sich der Kunst generell zuschreiben. In diesem Sinne hat auch Kendall Walton den Term des *make-believe* eingeführt. Er bezieht sich auf literarische Werke, auf die bildenden Künste, Theater, Film, Oper und auch auf Kinderspiele (Kinder spielen Cowboy und Indianer, sprechen mit dem Teddybär etc.), denn *imagination* ist zentral für alle diese *fictions*. *Make-believe* ist, genauer, der Gebrauch von Requisiten (*props*) in imaginativen Aktivitäten. Kunstwerke sind insofern ebenso Requisiten wie Kinderspielzeug, sie sind die Teddybären, Plastikrevolver, Prinzessinnenkleider für Erwachsene (für jene mithin, die Kinder geblieben sind).²⁶

Um diese Bipolarität, diese epistemische Gegenläufigkeit zu erklären, empfiehlt es sich, so meine weitere These, die Struktur der *Spannung* oder *Suspension* he-

25 Deleuze, „Hume“, a.a.O., S. 166.

26 Vgl. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On The Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA, 1990, S. 11 ff., bes. S. 67.

rausarbeiten. Die ästhetische Aktivität (die, wohl gemerkt, mehr umfasst als Imagination, mehr als jene Vorstellungen, die Walton ihr zuerkennt) suspendiert unseren Glauben wie unseren Unglauben an die Welt, die uns in der Kunst und als Kunst präsentiert wird. Beide zu suspendieren heißt, beide zeitweise außer Kraft zu setzen, mal den Glauben, mal den Unglauben. Es heißt, beide in ein Spannungsverhältnis zu setzen. Und der in der Ästhetikdiskussion seit Kant bestimmende Begriff dafür ist der des *Spiels*. Kant sieht bekanntlich die Eigenart des ästhetischen Urteils darin, die beiden einander entgegengesetzten Erkenntniskräfte Verstand bzw. Vernunft und Einbildungskraft in ein „harmonisches“, „freies“, „spielerisches“ Verhältnis zu setzen. Unser Vermögen, in Begriffen und Bildern zu denken, wird so von der Dominanz jeweils einer Seite, sei es die der Begriffe, sei es die der Bilder, befreit. „Spiel“ ist für Kant die Bezeichnung für eine zwangsfreie und daher lustvolle, sich unendlich wiederholende Bewegung zwischen einem gegensätzlichen Paar. Die ästhetische Harmonie ist nichts anderes als die (in Bewegung versetzte und in sich kreisende) Einheit eines Widerspruchs. Sie meint ein prinzipiell paritätisches, aktuell aber stets labiles Verhältnis von Gegensätzen, ein nur dynamisch aufrechtzuerhaltendes Gleichgewicht. Die ästhetische (vor allem durch Kunst initiierte) Aktivität kann uns den Glauben an die Welt zurückgeben, kann „anzeigen“, dass wir „in die Welt passen“²⁷, weil sie in ihrer Spielstruktur (in ihrem balancierten Verhältnis von Sinnlichkeit und Begriff, genauer und noch einmal gegen Walton: von Affektion, Imagination und Kognition) eine dynamische Harmonie realisiert, die es erlaubt (aber mehr auch nicht), auf eine Harmonie zwischen Ich und Welt zu schließen. Dieser Glaube ist also nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine Haltung des Als-ob. Skepsis kann uns somit den Glauben an die Welt zurückgeben, sofern sie mit dieser Haltung verbunden wird. Die Antwort auf Deleuzes cineastische Frage wäre dann auf einem allgemeineren, ästhetischen Niveau zu finden, nicht in der Filmwissenschaft, sondern in der Philosophie.

Das gilt auch für einen dritten Antwortversuch. „Welt“ ist demnach der Korrespondenzbegriff zu „Autonomie der Wahrnehmung“. Der Bruch zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild, den Deleuze beschreibt, die viel beschworene *rupture* (die dennoch den Eindruck nicht verwischen kann, geradezu ein dialektischer Übergang zu sein), ist ja der Wechsel von einem Bilderstatus, der an narrative Kontinuität und Bedeutung gebunden ist, zu einem, der die Autonomie des Bildes freisetzt. Mit Roberto Rossellini erscheint die „rein“ optische und akustische Situation im Film, mit Orson Welles das „Kristallbild“, ein Bild, das auf sich selbst durchsichtig, sein eigener und unendlich deutbarer („gespiegelter“) Gegenstand wird. Jene Selbstreferenzialität, die durch die frühromantische „Transzendentalpoesie“ in den europäischen Diskurs der Ästhetik und Poetik eingeführt und in der bildenden Kunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (mit Manet und dem Impressionismus) praktiziert worden ist, wird nun endlich, nach dem Zweiten Weltkrieg, auch im

27 Immanuel Kant, Reflexion 1820a, *Akademie-Ausgabe*, Bd. XVI, S. 127; vgl. dazu Birgit Recki, *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt am Main, 2001, S. 131 ff.

Film dominant. Deleuze erweist sich hier als „modernistischer“ Ästhetiker, für den die Moderne in der Kunst eben darin besteht, dass sie ihre Autonomie gegenüber dem alten Konzept der Mimesis erwirbt (sofern dieses Konzept auf die Nachahmung der Natur als *natura naturata* geeicht ist) und darüber hinaus jede Kunstform ihre Eigenheit ausbildet.²⁸ Die Beziehung zwischen Ich und Welt wird in der Kunst „der Moderne“, mit Foucaults *Ordnung der Dinge* zu sprechen, weder über eine dritte Instanz (wie zum Beispiel „Ähnlichkeit“) noch über die Ordnung der Ideen oder Zeichen selber, noch über die idealistische Subjektivität in ihrer epistemologischen Fassung geregelt, nach der Subjektivität der Begriff für eine Beziehung auf Objekte ist, die immer auch Beziehung des Subjekts auf sich selbst ist. Erst wenn Subjektivität eine *ästhetische* Fassung erhält, tritt eine neue, „paradoxe“ oder „dialektische“ Beziehung zur Welt auf. Je weniger das Ich nämlich sozusagen auf die Welt hin schießt, je weniger es die Referenzdimension betont, je mehr es Selbstreferenz betreibt, desto näher kommt ihm die Welt. In der Nachfolge der romantischen Poetologie ist das ein im *L'art pour l'art* und der dialektischen Philosophie, vor allem bei Adorno, ausgeführter Grundgedanke. Die Wahrnehmung ist umso welthaltiger, je mehr sie um sich selber kreist, weniger missverständlich: je mehr sie sich auf sich selber konzentriert. Die ästhetische Erfahrung kann in dem Maße Wahrheit beanspruchen, in dem sie sich von anderen Erfahrungsformen (des *common sense*, der Moral, der Ökonomie, der Politik, der Wissenschaft etc.) in Distanz hält (umso mehr, wenn jene Erfahrungsformen einem Verfallsverdikt unterstehen). Deleuze steht in dieser Tradition schließlich auch insofern, als seine puristische Umdeutung des Affekts genau eine solche subjekt- und objektlose Wahrnehmung meint, die aber, wie bereits gesagt, wiederum eine generell ästhetische, keine speziell cineastische Qualität besitzt.

Und schließlich gäbe es noch eine vierte Antwort. Sie verweist auf einen Philosophen, der den Skeptizismus zum zentralen Problem der Philosophie und des *common sense* erklärt hat: Stanley Cavell. Wenn Deleuze ohne weitergehende systematische Absicht schreibt, man müsse an „das Band zwischen Mensch und Welt, an die Liebe oder das Leben“ glauben²⁹, gibt er ein Stichwort, das Cavell einmal zu einem schönen, ebenso romantischen wie existenzialistischen, im Konditionalis formulierten Satz angeregt hat: „Im Angesicht des Zweifels zu leben, die Augen glücklich geschlossen, hieße, sich in die Welt zu verlieben. Denn sollte es eine berechtigte Blindheit geben, dann besitzt nur die Liebe sie.“³⁰ Die Deutung, die dieser Satz für das Kino eröffnet, benötigte eine eigene Betrachtung. Sie würde aber sicher eine Philosophie des Kinos präsentieren, die nicht nach Erlösung ruft. Deleuze denkt, wie gesagt, ganz im Bannkreis des Christentums und des Cartesianis-

28 Vgl. dazu auch Jacques Rancière, *Film Fables*, übers. v. Emiliano Battista, Oxford/New York, 2006, S. 107 f.

29 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 222.

30 Stanley Cavell, *Der Anspruch der Vernunft. Wittgenstein, Skeptizismus, Moral und Tragödie*, übers. v. Christiana Goldmann, Frankfurt am Main, 2006, S. 684.

mus. Deshalb muss und will er auch erlöst werden.³¹ Mit Cavell und allen anderen Pragmatisten kann man diese große, scheinbar revolutionäre Geste verabschieden. Da wir uns, so würde die Grundthese lauten, immer „auf etwas verlassen“ müssen, auch wenn wir nicht wissen, ob wir uns darauf verlassen können; da wir in diesem Sinne also immer an die Welt glauben müssen, präsentiert uns der Film nicht die zurückgekehrte Welt (die „wiedergefundene Zeit“), sondern lediglich eine andere Welt, eine Variation statt der Essenz.

31 In einem ganz anderen Zusammenhang, nämlich demjenigen der Filme Steven Spielbergs, äußert auch Thomas Elsaesser eine vergleichbare Kritik, wenn er über Spielbergs „typically postmodern hubris“ spricht (ich würde sie eine hybrid-moderne Hybris nennen), „namely the faith that the cinema can redeem the past, rescue the real, and even rescue that which was never real“ („Subject Positions, Speaking Positions. From ‚Holocaust‘, ‚Our Hitler‘ and ‚Heimat‘ to ‚Shoa‘ and ‚Schindler’s List‘“, in: Vivian Sobchack (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, New York/London, 1996, S. 166).