



Was ist der Schöpfungsakt?

Gilles Deleuze

Vortrag im Rahmen einer Konferenz im Rahmen der Femis-Stiftung am 17.05.1987[1]

Auch ich möchte gern Fragen stellen, sie Ihnen und mir selbst stellen. Etwa in der Art: Was machen Sie eigentlich, wenn Sie Kino machen? Und was tue ich eigentlich, wenn ich Philosophie mache oder zu machen hoffe?

Ich könnte die Frage auch anders stellen: Was heißt es, im Kino eine Idee zu haben? Wenn man Kino macht oder machen will, was bedeutet es dann, eine Idee zu haben? Was geschieht, wenn man sagt: »Sieh da, ich habe eine Idee«? Denn einerseits weiß jeder, dass eine Idee zu haben ein Ereignis ist, das nicht alle Tage vorkommt, es ist eine Art Fest, etwas Ungewöhnliches. Und andererseits ist eine Idee zu haben nichts Allgemeines. Man hat keine Idee im Allgemeinen. Eine Idee ist – ebenso wie derjenige, der die Idee hat – bereits diesem oder jenem Gebiet verpflichtet. Bald ist es eine Idee in der Malerei, bald eine Idee im Roman, bald eine Idee in der Philosophie, bald eine Idee in der Wissenschaft. Und offensichtlich kann nicht ein und derselbe Mensch alles haben. Ideen muss man wie Potenziale behandeln, die bereits an eine bestimmte

Ausdrucksweise gebunden sind und sich von dieser nicht trennen lassen, so dass ich nicht sagen kann, dass ich eine Idee im Allgemeinen habe. Je nach den Techniken, die ich kenne, kann ich auf diesem oder jenem Gebiet eine Idee haben, eine Idee im Kino oder eine Idee in der Philosophie.

I. Was bedeutet es, eine Idee zu haben?

Ich halte mich also an das Prinzip, dass ich Philosophie mache und dass Sie Kino machen. Nun wäre es aber zu einfach zu sagen, dass die Philosophie, da sie bereit sei, über x-Beliebiges nachzudenken, ebenso gut über das Kino nachdenken könne. Das ist töricht. Die Philosophie ist nicht dazu da, über x-Beliebiges nachzudenken. Wenn man die Philosophie als ein Vermögen des »Nachdenkens über« betrachtet, scheint man ihr viel zu geben, raubt ihr in Wirklichkeit jedoch alles. Denn keiner braucht die Philosophie, um nachzudenken. Die einzigen, die imstande sind, tatsächlich über das Kino nachzudenken, sind die Cineasten oder die Filmkritiker, oder diejenigen, die das Kino lieben. Diese Leute brauchen die Philosophie nicht, um über das Kino nachzudenken. Die Vorstellung, dass die Mathematiker die Philosophie brauchen, um über die Mathematik nachzudenken, ist eine komische Vorstellung. Sollte die Philosophie dazu dienen, über etwas nachzudenken, dann hätte sie keinerlei Daseinsberechtigung. Wenn die Philosophie existiert, so deshalb, weil sie ihren eigenen Inhalt hat.

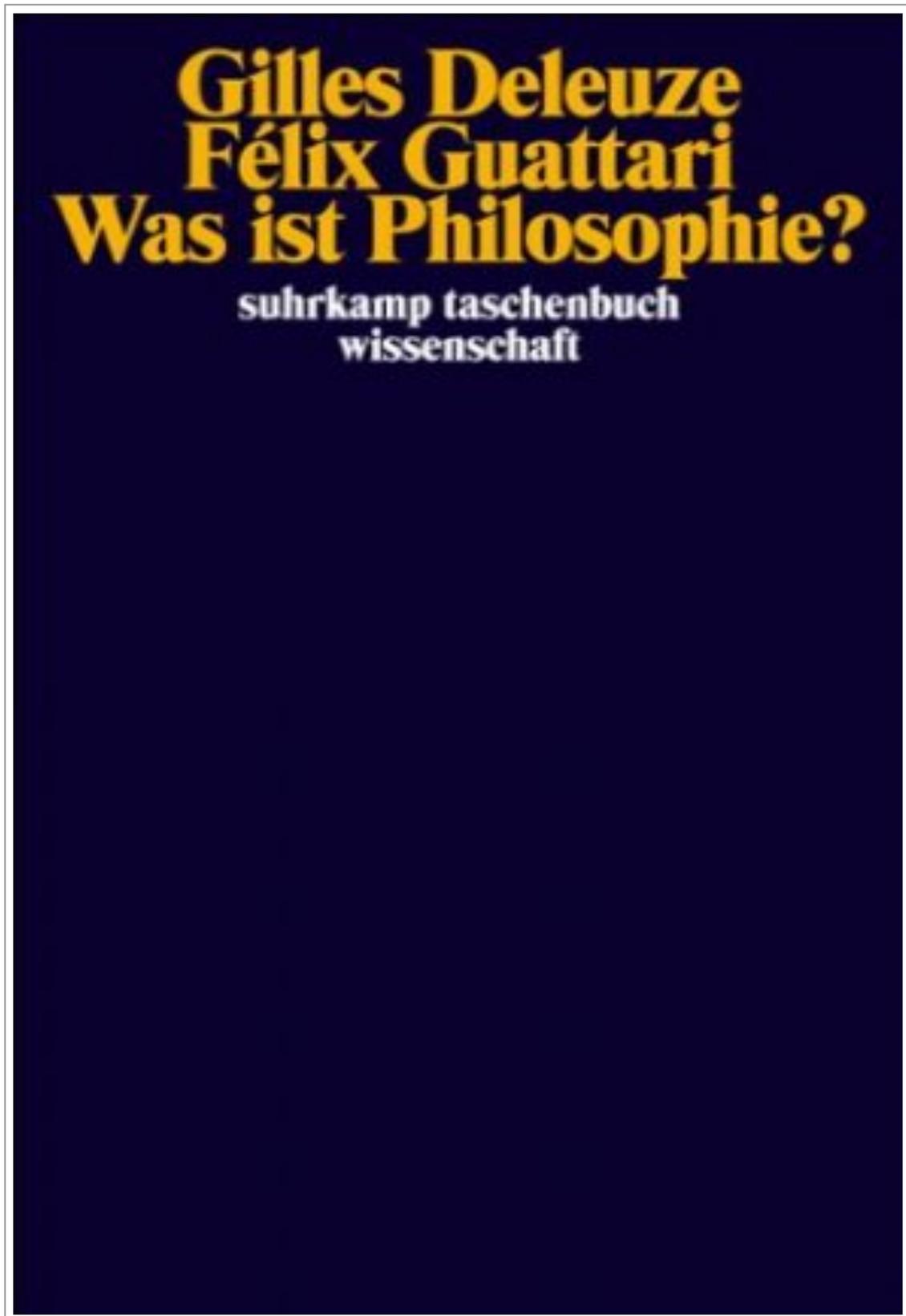


Abb. 1: Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2000): Was ist Philosophie?

Quelle: Suhrkamp

Es ist ganz einfach: Die Philosophie ist eine ebenso schöpferische, ebenso erfindungsreiche Disziplin wie jede andere, und sie besteht darin, Begriffe zu schaffen oder zu erfinden. Und die Begriffe existieren nicht fix und fertig in einer Art Himmel, wo sie nur darauf warten, dass ein Philosoph sie ergreift. Begriffe muss man verfertigen. Natürlich geht das nicht so ohne weiteres. Man sagt sich nicht eines Tages: »So, jetzt werde ich diesen Begriff erfinden«, ebenso wenig wie ein Maler sich eines Tages sagt: »So, jetzt werde ich dieses Bild machen«, oder ein Cineast: »So, jetzt werde ich diesen Film machen!« Es muss eine Notwendigkeit bestehen, in der Philosophie wie anderswo, sonst ist alles sinnlos. Ein Schöpfer ist kein Priester, der zum Vergnügen arbeitet. Ein Schöpfer tut nur, was er unbedingt tun muss. Und diese Notwendigkeit – die etwas sehr Komplexes ist, sobald sie existiert – bewirkt, dass ein Philosoph (hier zumindest weiß ich, womit er sich beschäftigt) sich vornimmt, Begriffe zu erfinden, zu erschaffen, und sich nicht damit beschäftigt, nachzudenken, auch nicht über das Kino.

Ich sage, dass ich Philosophie mache, das heißt, dass ich versuche, Begriffe zu erfinden. Wenn ich nun Sie, die Sie Kino machen, frage, was genau Sie machen, was Sie erfinden, dann handelt es sich nicht um Begriffe – das ist nicht Ihre Sache –, sondern um Dauer/Bewegungs-Blöcke. Wenn man einen Dauer/Bewegungs-Block verfertigt, macht man vielleicht Kino. Es geht nicht darum, auf eine Geschichte zu pochen oder sie zu verwerfen. Alles hat eine Geschichte. Auch die Philosophie erzählt Geschichten. Geschichten mit Begriffen. Das Kino erzählt Geschichten mit Dauer/Bewegungs-Blöcken. Die Malerei erfindet eine ganz andere Art von Blöcken. Und neben alledem ist die Wissenschaft nicht minder kreativ. Ich sehe keinen großen Gegensatz zwischen den Wissenschaften und den Künsten.

Wenn ich einen Wissenschaftler frage, was er macht, dann erfindet er ebenfalls. Er entdeckt nicht – zwar gibt es auch die Entdeckung, aber nicht

dadurch definiert sich eine wissenschaftliche Tätigkeit –, sondern er erschafft ebenso wie ein Künstler. Ein Wissenschaftler ist einfach jemand, der Funktionen erfindet oder erschafft. Und nur er. Ein Wissenschaftler als solcher hat nichts mit Begriffen zu tun. Das ist sogar der Grund, dass es – glücklicherweise – Philosophie gibt. Dagegen gibt es etwas, was allein ein Wissenschaftler zu tun vermag: Funktionen erfinden und erschaffen. Was ist eine Funktion? Eine Funktion liegt vor, sobald man zwischen mindestens zwei Mengen eine geregelte Wechselbeziehung herstellt. Der Grundbegriff (*notion*) der Wissenschaft ist – und nicht erst seit gestern, sondern schon seit langem – die Menge. Eine Menge hat jedoch nichts mit einem Begriff (*concept*) zu tun. Sobald man Mengen in eine geregelte Korrelation bringt, erhält man Funktionen und kann sagen, »ich treibe Wissenschaft«.

Wenn jeder mit jedem sprechen kann, wenn ein Cineast mit einem Wissenschaftler sprechen kann, ein Wissenschaftler einem Philosophen etwas zu sagen hat und umgekehrt, dann nach Maßgabe und entsprechend seiner jeweiligen schöpferischen Tätigkeit. Nicht, dass Grund bestände, über das Schöpferische zu sprechen – die Schöpfung ist eher etwas sehr Einsames –, doch im Namen meiner Schöpfung kann ich jemandem etwas zu sagen haben. Würde ich all jene Disziplinen, die sich durch ihre schöpferische Tätigkeit auszeichnen, aneinanderreihen, dann würde ich sagen, dass es eine ihnen gemeinsame Grenze gibt. Und die Grenze, die allen diesen Reihen von Erfindungen – Erfindungen von Funktionen, Erfindungen von Dauer/Bewegungs-Blöcken, Erfindungen von Begriffen – gemeinsam ist, ist der Zeit-Raum. Wenn alle Disziplinen miteinander kommunizieren, dann auf der Ebene dessen, was sich niemals für sich selbst herausschält, sondern was gleichsam in jeder schöpferischen Disziplin *steckt*, nämlich die Konstituierung der Zeit-Räume.

Bei Bresson gibt es – wie allgemein bekannt – selten vollständige Räume. Es sind Räume, die man als abgetrennt bezeichnen kann. Zum Beispiel sieht man eine Ecke, die Ecke einer Zelle: Dann sieht man eine andere Ecke oder einen bestimmten Teil der Wand. Alles hat den Anschein, als

stellte sich Bressons Raum als eine Reihe kleiner Teile dar, deren Verbindung nicht vorherbestimmt ist. Einige große Cineasten verwenden dagegen den ganzen Raum. Ich behaupte nicht, dass ein ganzer Raum einfacher zu handhaben sei. Aber Bressons Raum bildet einen besonderen Raumtypus. Gewiss wurde er später aufgegriffen und hat anderen, die ihn erneuerten, auf sehr kreative Weise gedient. Aber Bresson war einer der ersten, der den Raum aus abgetrennten kleinen Teilen schuf, das heißt aus Teilen, deren Verbindung nicht vorherbestimmt ist. Ich würde also sagen: An der Grenze aller Schöpfungsversuche befinden sich Zeit-Räume. Etwas anderes gibt es nicht. Bressons Dauer/Bewegungs-Blöcke tendieren unter anderen zu diesem Raumtypus.

Die Frage lautet nun: Wodurch werden diese kleinen visuellen Raumteile, deren Verbindung nicht im vorausgegeben ist, miteinander verbunden? Durch die Hand. Und das ist weder Theorie noch Philosophie. Es ergibt sich nicht ohne weiteres. Ich sage: Bressons Raumtypus ist die kinematografische Aufwertung der Hand im Bild. Das Zusammenfügen der Bressonschen kleinen Raumteile kann – gerade weil es Teile, kleine Raumteile sind – nur ein manuelles Zusammenfügen sein. Daher die Ausnutzung der Hand in allen seinen Filmen. Dadurch erhält Bressons Ausdehnungs/Bewegungs-Block so etwas wie einen diesem Schöpfer, diesem Raum eigentümlichen Charakter – die Rolle der Hand, die geradewegs aus ihm hervorgeht. Tatsächlich kann nur noch die Hand die Verbindungen zwischen einem Teil des Raums und dem andern herstellen. Und Bresson ist ohne Zweifel der größte Cineast, der die taktilen Werte erneut ins Kino eingeführt hat. Nicht nur, weil er es versteht, die Hände wunderbar in Bilder zu fassen. Denn wenn er die Hände wunderbar in Bilder zu fassen versteht, dann deshalb, weil er sie braucht. Ein Schöpfer tut immer nur das, was er unbedingt tun muss.

II. Die Geschichte des Idioten und der sieben Samurai

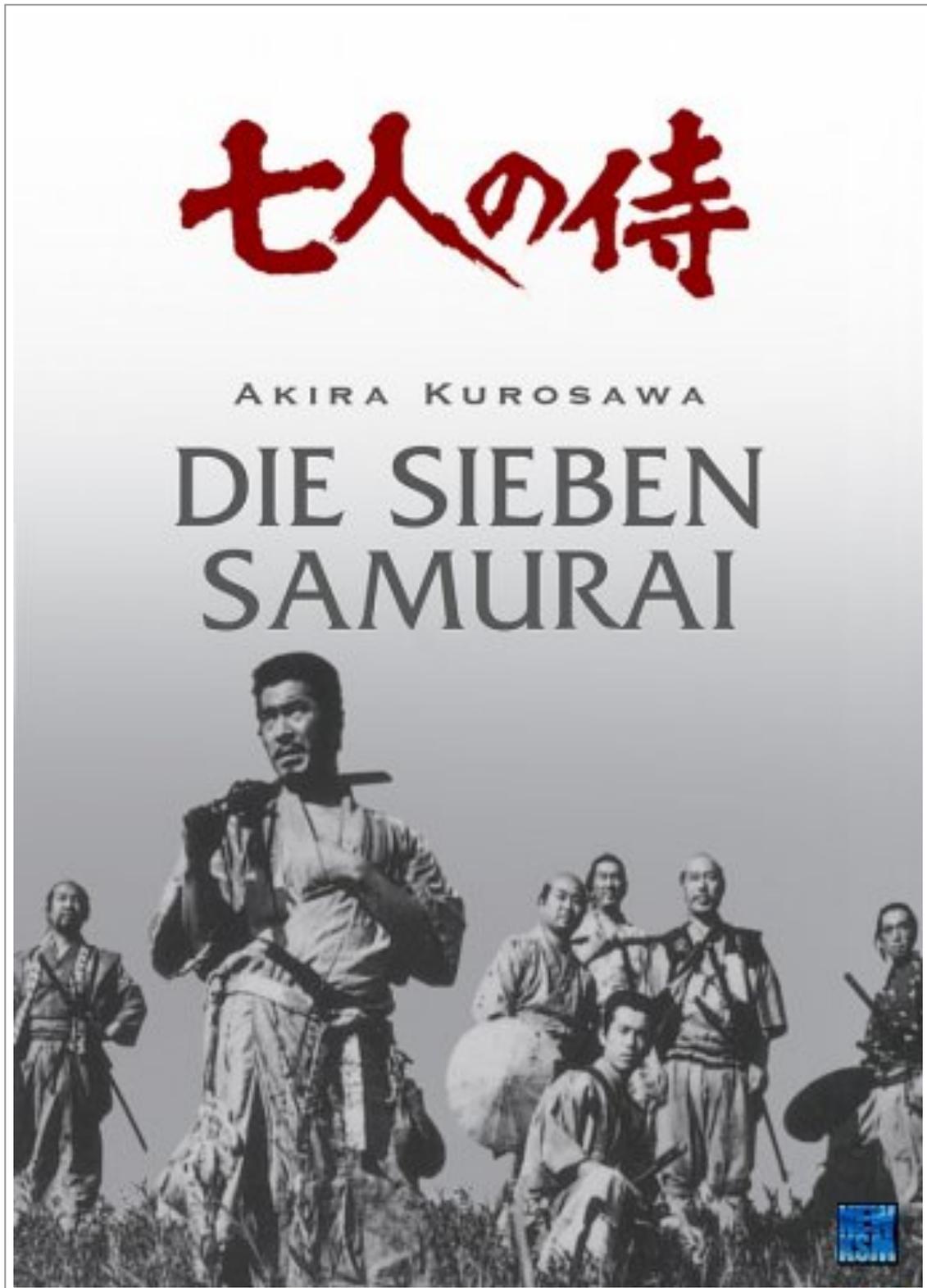


Abb. 2: Akira Kurosawa: Die sieben Samurai – Deutsches Filmplakat (1954)
© Toho Company

Noch einmal: Im Kino eine Idee zu haben, ist nicht dasselbe, wie anderswo eine Idee zu haben. Dennoch gibt es im Kino Ideen, die auch in anderen Disziplinen Gültigkeit haben können, zum Beispiel im Roman. Aber dann sähen sie völlig anders aus. Und dann gibt es im Kino Ideen, die nur kinematografische Ideen sein können. Gleichviel. Selbst wenn es um Ideen im Kino geht, die auch im Roman Gültigkeit haben, sind sie dennoch in einen kinematografischen Prozess eingebunden, der bewirkt, dass sie von vornherein festgelegt sind. Das führt zu einer Frage, die mich interessiert: Wie kommt es, dass ein Cineast wirklich Lust hat, beispielsweise einen Roman zu verfilmen? Offensichtlich liegt es daran, dass er im Kino Ideen hat, die ein Wiederhall dessen sind, was der Roman als Ideen im Roman darstellt. Und hier kommt es häufig zu großen Begegnungen. Ich werfe nicht das Problem des Cineasten auf, der einen offensichtlich mittelmäßigen Roman verfilmt. Er mag den mittelmäßigen Roman brauchen, was nicht ausschließt, dass der Film genial ist; es wäre interessant, dieses Problem zu untersuchen. Ich stelle eine andere Frage: Was geschieht, wenn der Roman ein großer Roman ist und jene Affinität erkennen lässt, durch die jemand *im Kino* eine Idee hat, die der Idee *im Roman* entspricht?

Einer der schönsten Fälle ist der von Kurosawa. Warum steht er mit Shakespeare und Dostojewski auf so vertrautem Fuß? Warum bedarf es eines Japaners, um mit Shakespeare und Dostojewski so vertraut zu sein? Ich schlage eine Antwort vor, die, wie ich glaube, auch ein wenig die Philosophie betrifft. Dostojewskis Personen widerfährt sehr oft etwas recht Merkwürdiges, das an einer Kleinigkeit liegt. Im Allgemeinen sind sie sehr erregt. Eine Person verlässt das Haus und sagt: »Tania, die Frau, die ich liebe, ruft mich zu Hilfe. Ich eile, sie stirbt, wenn ich nicht zu ihr gehe.« Auf der Straße trifft er einen Freund, oder er sieht einen überfahrenen Hund, der im Sterben liegt, und er vergisst völlig, dass Tania auf ihn wartet. Er vergisst. Er fängt an zu reden, begegnet einem anderen

Bekannten, geht mit ihm Teetrinken, und plötzlich sagt er erneut: »Tania wartet auf mich, ich muss zu ihr.« Was heißt das? Bei Dostojewski befinden sich die Personen ständig in Situationen der Dringlichkeit, und während dieser Dringlichkeit, bei der es um Leben und Tod geht, wissen sie gleichzeitig, dass es etwas noch Dringlicheres gibt – aber sie wissen nicht was. Und ebendies hält sie auf. Alles geht so vor sich, als ob im schlimmsten Notfall – »Es brennt, ich muss gehen« – sie sich sagten: »Nein, da ist etwas noch Dringlicheres. Ich werde mich nicht vom Fleck rühren, solange ich es nicht weiß.« Es ist der Idiot. Die Formulierung des Idioten: »Wissen Sie, da gibt es ein noch tieferes Problem. Welches Problem weiß ich nicht genau. Aber lassen Sie mich gehen. Alles kann abbrennen ... Ich muss dieses dringlichere Problem herausfinden.«

Das lernt Kurosawa nicht von Dostojewski. Alle Personen von Kurosawa sind so. Eine wunderbare Begegnung. Dass Kurosawa Dostojewski verfilmen kann, rührt zumindest daher, dass er sagen kann: »Ich habe etwas mit ihm gemeinsam, ein gemeinsames Problem, nämlich dieses.« Kurosawas Personen befinden sich in unmöglichen Situationen, aber immer gibt es ein noch dringlicheres Problem. Und sie müssen unbedingt wissen, was dieses Problem ist. *Einmal wirklich leben* ist vielleicht einer der Filme Kurosawas, der in dieser Richtung am weitesten geht. Aber alle seine Filme gehen in diese Richtung. Zum Beispiel *Die sieben Samurai*: Kurosawas ganzer Raum hängt davon ab, es ist notwendigerweise ein ovaler, vom Regen gepeitschter Raum. Die Personen befinden sich in einer Situation der Dringlichkeit – sie hatten eingewilligt, das Dorf zu verteidigen – , und während des ganzen Films plagt sie eine tiefgreifender Frage, die am Ende vom Anführer der Samurai ausgesprochen wird, als sie fortgehen: »Was ist ein Samurai? Nicht im Allgemeinen, sondern in dieser Zeit?« Einer, der zu nichts mehr taugt. Die Herren benötigen ihn nicht mehr, und bald werden die Bauern sich allein verteidigen können. Während des ganzen Films treibt die Samurai, ungeachtet der Dringlichkeit der Situation, die des Idioten würdige Frage um: Was sind wir, die Samurai?

Eine Idee im Kino ist von dieser Art, sofern sie bereits in einen kinematografischen Prozess eingebunden ist. Und dann kann man sagen: »Ich habe eine Idee«, selbst wenn man sie Dostojewski entlehnt.

Eine Idee ist etwas ganz Einfaches. Sie ist kein Begriff und keine Philosophie. Selbst wenn man möglicherweise aus jeder Idee einen Begriff herausholen kann. Ich denke an Minnelli, der eine außergewöhnliche Idee zum Traum hat. Sie ist sehr einfach man kann sie formulieren –, und sie ist in einen kinematografischen Prozess eingebunden, der Minnellis Werk ist. Minnellis große Idee zum Traum besteht darin, dass der Traum vor allem diejenigen betrifft, die nicht träumen. Der Traum derer, die träumen, betrifft diejenigen, die nicht träumen. Warum betrifft er sie? Weil, sobald es den Traum des anderen gibt, Gefahr besteht. Der Traum der Menschen ist immer ein gefräßiger Traum, der uns zu verschlingen droht. Dass die anderen träumen, ist sehr gefährlich. Der Traum ist ein furchtbarer Wille zur Macht. Jeder von uns ist mehr oder weniger Opfer des Traums der anderen. Sogar das anmutigste junge Mädchen ist schrecklich gefräßig, nicht durch ihre Seele, sondern durch ihre Träume. Hütet euch vor dem Traum des anderen, denn wenn ihr im Traum des anderen gefangen seid, seid ihr erledigt.

III. Kadaver

Eine kinematografische Idee ist beispielsweise die berühmte Trennung von Sehen und Sprechen in einem relativ neuen Kino, handle es sich nun – ich erwähne die bekanntesten Fälle – um Syberberg, die Straubs, Marguerite Duras. Was gibt es Gemeinsames, und inwiefern ist es eine rein kinematografische Idee, das Visuelle vom Akustischen zu trennen? Warum ist das im Theater nicht möglich? Anders gesagt: Es ist zwar möglich, aber falls es im Theater erfolgt, dann könnte man sagen – von Ausnahmen abgesehen und wenn das Theater geeignete Mittel findet –, dass das Theater es vom Kino übernommen hat. Was nicht unbedingt schlecht ist, aber es ist eine derart kinematografische Idee, dass die Trennung von Sehen und Sprechen, von Visuellem und Akustischem zu

bewerkstelligen die Frage beantworten würde, was beispielsweise eine Idee im Kino ist.

Eine Stimme spricht von etwas. Man spricht von etwas. Gleichzeitig lässt man uns etwas anderes sehen. Und schließlich befindet sich das, wovon man spricht, dem, was man uns sehen lässt. Dieser dritte Punkt ist sehr wichtig. Man spürt genau, dass hier das Theater nicht folgen könnte. Das Theater könnte allenfalls die beiden ersten Sätze übernehmen: man spricht von etwas und lässt uns etwas anderes sehen. Aber dass sich das, wovon gesprochen wird, gleichzeitig unter das schiebt, was man uns sehen lässt – und dies ist erforderlich, sonst hätten die beiden ersten Operationen keinen Sinn und wären kaum von Interesse –, kann man auch anders ausdrücken: Das Wort erhebt sich in die Lüfte, während zur gleichen Zeit die Erde, die man sieht, immer tiefer sinkt. Oder besser: Während sich dieses Wort in die Lüfte erhebt, sinkt das, wovon es spricht, unter die Erde.



Abb. 3: Jean-Marie Straub (1965): Nicht versöhnt – Deutsches Filmplakat
© Produktion Straub-Huillet

Worum geht es, wenn nur das Kino dies zu leisten vermag? Ich sage nicht, dass es das tun muss, sondern dass das Kino es zwei oder dreimal getan hat; ich sage lediglich, dass große Cineasten diese Idee gehabt haben. Und genau das ist eine kinematografische Idee. Es ist wunderbar, weil es im Kino eine wahre Umwandlung der Elemente herbeiführt, einen Zyklus, der bewirkt, dass das Kino mit einmal eine qualitative Physik der Elemente widerspiegelt. Es erzeugt eine Art Umwandlung, eine große Zirkulation der Elemente im Kino, ausgehend von der Luft, der Erde, vom Wasser und vom Feuer. Bei all dem lasse ich die Geschichte nicht außer Acht. Die Geschichte ist immer vorhanden, aber uns beeindruckt vor allem, dass die Geschichte gerade deshalb so interessant ist, weil all dies dahintersteckt.

In diesem Zyklus, den ich soeben allzu rasch beschrieben habe – die Stimme erhebt sich in die Lüfte, während das, wovon sie spricht, in die Erde sinkt –, haben Sie sicher die meisten Filme der Straubs wiedererkannt, den großen Zyklus der Elemente bei den Straubs. Man sieht lediglich die wüste Erde, aber diese wüste Erde ist gleichsam angefüllt mit allem, was sich unter ihr befindet. Und Sie werden einwenden: Aber was weiß man denn von dem, was darunter ist? Genau das, wovon die Stimme spricht. Als wölbte sich die Erde durch all das, was die Stimme uns sagt und was sich zu seiner Zeit und an seinem Ort unter der Erde niederlässt. Und in dem Augenblick, in dem die Stimme uns von Leichen erzählt, von der langen Ahnenreihe der Leichen, die sich unter der Erde niederlässt, gewinnt alles, das geringste Rauschen des Windes auf der wüsten Erde, auf dem leeren Raum, den Sie vor Augen haben, die kleinste Mulde in dieser Erde, seinen Sinn.

IV. Was ist der Schöpfungsakt?

Ich sage mir, dass jedenfalls eine Idee zu haben nicht zur Ordnung der Kommunikation gehört. Und ebendarauf will ich hinaus. Nichts, wovon man spricht, lässt sich auf eine Kommunikation zurückführen. Das ist nicht weiter schlimm. Und was heißt das? Als erstes ist die Kommunikation Übermittlung und Verbreitung einer Information. Was aber ist eine Information? Das ist nicht kompliziert, jedermann weiß es: eine Information ist eine Gesamtheit von Losungen, Befehlen, Parolen. Wenn man Sie informiert, sagt man Ihnen, was Sie glauben sollen. Mit anderen Worten, informieren heißt eine Losung in Umlauf bringen. Zu Recht werden die polizeilichen Erklärungen *Kommuniqués* genannt. Man kommuniziert uns Informationen, man sagt uns, was zu glauben wir imstande oder verpflichtet oder gehalten sind. Man verlangt nicht, dass wir glauben, sondern dass wir uns so verhalten, als glaubten wir. Genau dies ist die Information, die Kommunikation, und abgesehen von diesen Losungen und ihrer Übermittlung gibt es keine Information, keine Kommunikation. Was heißt, dass die Information das System der Kontrolle ist. Das liegt auf der Hand und betrifft uns besonders heutzutage.



Abb. 4: Foucault, Michel (1975): Überwachen und Strafen

Quelle: Suhrkamp

Es stimmt, dass wir in eine Gesellschaft eintreten, die man als Kontrollgesellschaft bezeichnen kann. Ein Denker wie Michel Foucault hatte zwei Typen von Gesellschaften analysiert, die nicht allzu weit von uns entfernt sind. Die einen nannte er Souveränitätsgesellschaften, die anderen Disziplinargesellschaften. Der typische Übergang von einer Souveränitätsgesellschaft zu einer Disziplinargesellschaft vollzog sich für ihn mit Napoleon. Die Disziplinargesellschaft war gekennzeichnet – Foucaults Analysen sind noch immer zu Recht berühmt – durch die Entstehung von Einschließungsmilieus: Gefängnisse, Schulen, Werkstätten, Fabriken, Hospitäler. Die Disziplinargesellschaften brauchten das. Bei manchen Lesern Foucaults hat diese Analyse zu Verwirrungen geführt, weil sie meinten, dies sei sein letzter Gedanke. Was natürlich nicht stimmt. Foucault hat niemals geglaubt – und er hat es deutlich gesagt –, dass diese Disziplinargesellschaften ewig währen. Mehr noch, er meinte vielmehr, dass wir in einen neuen Gesellschaftstyp eintreten.

Gewiss wird es noch viele Jahre lang allerlei Überreste von Disziplinargesellschaften geben, aber wir wissen bereits, dass wir uns in Gesellschaften anderen Typs befinden, die nach dem von Burroughs – den Foucault sehr bewunderte – vorgeschlagenen Ausdruck als Kontrollgesellschaften bezeichnen werden müssten. Wir treten in Kontrollgesellschaften ein, die sich ganz anders definieren als Disziplinargesellschaften. Diejenigen, die auf unser Wohl bedacht sind, werden keine Einschließungsmilieus mehr benötigen. Schon jetzt sind alle diese Stätten – Gefängnisse, Schulen, Krankenhäuser – Orte ständiger Diskussion. Wäre es nicht besser, die häusliche Krankenpflege auszuweiten? Ja, so sieht wahrscheinlich die Zukunft aus. In den Werkstätten, den Fabriken knirscht es an allen Ecken und Enden. Wären Zuliefersysteme und Heimarbeit nicht viel besser? Gibt es keine anderen Mittel, die Leute zu bestrafen, als das Gefängnis?

Die Kontrollgesellschaften werden nicht mehr mit Einschließungsmilieus arbeiten. Nicht einmal die Schule. Man muss die aufkommenden Themen genau im Auge behalten, die sich in vierzig oder fünfzig Jahren entwickeln werden und die uns erklären, wie großartig es wäre, Schule und Beruf miteinander zu verbinden. Es wäre interessant zu erfahren, welcher Art die Identität von Schule und Beruf durch die permanente Weiterbildung sein wird, die uns bevorsteht und die nicht mehr zwangsläufig die Zusammenfassung von Schülern in einem Einschließungsmilieu zur Folge haben wird. Kontrolle ist nicht Disziplin. Mit einer Autobahn schließt man die Leute nicht ein, aber mit dem Bau von Autobahnen vervielfacht man die Kontrollmittel. Ich behaupte nicht, dass dies das einzige Ziel der Autobahn ist, aber die Menschen können zwar endlos und »frei« herumfahren, ohne eingeschlossen zu sein, und dennoch vollkommen kontrolliert werden. Das ist unsere Zukunft.

Nehmen wir an, die Information sei dieses kontrollierte System der Losungen, die in einer gegebenen Gesellschaft im Umlauf sind. Was hat das Kunstwerk mit alledem zu schaffen? Doch sprechen wir nicht vom Kunstwerk, sondern sagen wir lediglich, dass es die Gegeninformation gibt. Sogar in Ländern, in denen die Diktatur herrscht, gibt es – unter besonders schweren und grausamen Bedingungen – Gegeninformation. Zur Zeit Hitlers sorgten die Juden, die aus Deutschland kamen und uns als erste über die Existenz von Vernichtungslagern in Kenntnis setzten, für Gegeninformation. Freilich bleibt festzuhalten, dass die Gegeninformation nie ausgereicht hat, irgendetwas zu bewirken. Keine Gegeninformation hat Hitler je behindert. Außer in einem Fall. Und um welchen Fall handelt es sich? Das ist der springende Punkt. Die einzige Antwort wäre, dass die Gegeninformation erst dann tatsächlich wirksam wird, wenn sie ein Akt des Widerstands ist – was sie naturgemäß ja auch ist – oder zu einem solchen wird. Und der Akt des Widerstands ist weder Information noch Gegeninformation. Die Gegeninformation kann nur dann wirksam sein, wenn sie zum Widerstandsakt wird.

V. Malraux

Welche Beziehung besteht zwischen Kunstwerk und Kommunikation? Keine. Das Kunstwerk hat nichts mit Kommunikation zu tun. Das Kunstwerk enthält nicht die geringste Information. Dagegen besteht eine grundlegende Affinität zwischen einem Kunstwerk und einem Widerstandsakt. Und genau hier hat es etwas mit der Information und der Kommunikation als Widerstandsakt zu tun. Worin aber besteht diese geheimnisvolle Beziehung zwischen einem Kunstwerk und einem Widerstandsakt, wenn den Menschen, die Widerstand leisten, sowohl die nötige Zeit wie manchmal die nötige Bildung fehlt, um irgendeine Beziehung zur Kunst zu haben? Ich weiß es nicht. Malraux entwickelt einen schönen philosophischen Begriff; er sagt etwas sehr Einfaches über die Kunst, er sagt, sie sei das einzige, was dem Tod widerstehe.



Abb. 5: André Malraux
© Wikimedia Commons

Kehren wir zum Anfang zurück: Was macht man, wenn man Philosophie macht? Man erfindet Begriffe. Und hier finde ich, dass dies die Basis eines

schönen philosophischen Begriffs ist. Denken Sie nach ... Was widersteht dem Tod? Man braucht nur eine dreitausend Jahre alte Statuette zu sehen, um Malraux' Antwort für eine ziemlich gute Antwort zu halten. Und so könnte man unter dem Gesichtspunkt, der uns beschäftigt, sagen, dass die Kunst das ist, was widersteht, auch wenn sie nicht das Einzige ist, das widersteht. Daher die enge Beziehung zwischen Widerstandsakt und Kunstwerk. Nicht jeder Widerstandsakt ist ein Kunstwerk, obwohl er in gewisser Weise ein solches ist. Und nicht jedes Kunstwerk ist ein Widerstandsakt, auch wenn es in gewisser Weise einer ist.

Nehmen Sie zum Beispiel den Fall der Straubs, wenn sie die erwähnte Trennung zwischen akustischer Stimme und visuellem Bild vollziehen: die Stimme steigt auf, steigt auf, steigt auf, und das, wovon sie spricht, sinkt unter die nackte, wüste Erde, die keinen unmittelbaren Bezug zum Klangbild hatte. Was aber ist dieser Sprechakt, der aufsteigt, während sein Gegenstand unter die Erde sinkt? Widerstand. Widerstandsakt. Und im gesamten Werk der Straubs ist der Sprechakt ein Akt des Widerstands. Von *Moses und Aron* bis zum letzten Kafka und von *Nicht versöhnt* bis zu Bach. Bachs Sprechakt ist seine Musik, die der Widerstandsakt ist, ein aktiver Kampf gegen die Aufteilung zwischen Heiligem und Profanem. Dieser Widerstandsakt gipfelt in einem Schrei. So wie es einen Schrei in Woyzeck gibt, so gibt es einen Schrei in Bach: »Hinaus! Hinaus! Geht, ich will euch nicht sehen!« Wenn die Straubs diesen Schrei hervorheben, den Schrei Bachs oder den der schizophrenen alten Frau in *Nicht versöhnt*, dann muss dies alles einem doppelten Aspekt Rechnung tragen. Er ist menschlich, und er ist auch der Akt der Kunst. Nur der Widerstandsakt widersteht dem Tod, sei es in Form eines Kunstwerks, sei es in Form eines Kampfs der Menschen.

VI. Welche Beziehung besteht zwischen dem Kampf der Menschen und dem Kunstwerk?

Die allerengste und für mich die geheimnisvollste. Genau das, was Paul Klee meinte, als er sagte: »Das Volk fehlt.« Das Volk fehlt und fehlt gleichzeitig nicht. Das Volk fehlt: das will heißen, dass diese grundlegende

Affinität zwischen dem Kunstwerk und einem Volk, das noch nicht existiert, nicht klar ist und nie klar sein wird. Es gibt kein Kunstwerk, das sich nicht an ein Volk wendet, das noch nicht existiert.

[1] »Qu'est-ce que l'acte de création?« Dieser Text ist die Transkription des gefilmten Vortrags, der am 17. März 1997 auf Einladung von Jean Narboni bei der FEMIS [Institut de Formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son] gehalten und am 18. Mai 1989 auf FR3/Océanique gesendet wurde. Charles Tesson hat mit der Zustimmung von Deleuze Auszüge des Textes transkribiert; veröffentlicht unter dem Titel »Avoir une idée du cinéma«, im Rahmen einer Würdigung des Kinos von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Aigremont 1989, 63–77). Die vollständige Fassung des Vortrags erschien erstmals in Trafic, Nr. 27, Herbst 1998.

Quellen

Deleuze, Gilles (2005): Was ist der Schöpfungsakt? in: Lapoujade, Daniel (Hg.): Gilles Deleuze. Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 298–308.

Der französische Originaltext findet sich online unter: <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html> (letzter Zugriff: 23.11.2017).

Auf YouTube ist ein Videomitschnitt derzeit verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMjMrCRw> (letzter Zugriff: 23.11.2017).

Dieser Text kann aufgrund der freundlichen Genehmigung der Übersetzerin, Frau Eva Michel-Moldenhauer, in den MEDIENIMPULSEN online veröffentlicht werden.