

**D.N. Rodowick: Gilles Deleuze's Time Machine**

Durham. London: Duke University Press 1997, 258 S.,  
ISBN 0-8223-1970-5, £16.95

Knapp fünfzehn Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung beschäftigt Gilles Deleuze' zweibändige Taxonomie der filmischen Zeichen (dt. Ausgabe: Kino 1: Das Bewegungs-Bild, Frankfurt/M. 1989; Kino 2: Das Zeit-Bild, Frankfurt/M. 1991) unverändert Filmtheorie wie Philosophie gleichermaßen. Deleuze' komplexe, zuweilen schwerverständliche oder gar kryptisch anmutende tour de force durch die Geschichte des klassischen wie modernen Films provoziert allerdings solch nach-

haltige Exegese und Mehrfachlektüre geradezu, erscheint sie doch nach wie vor in vielerlei Hinsicht erläuterungs- und kommentierungsbedürftig. Vor diesem Hintergrund nun hofft D. N. Rodowick, Professor für Visual/Cultural Studies an der Universität Rochester, daß seine Studie „will be read as a useful introduction to Deleuze's theory of film“ (S.XIII), und evoziert damit Erwartungen an die Textsorte des vorliegenden Bandes, die seine Arbeit aber insgesamt nicht einlösen kann.

Der vorliegende Text ist nämlich weniger eine Einführung, als vielmehr über weite Strecken eine Synopsis der zentralen Thesen Deleuze', wobei Rodowick zugehalten werden muß, daß er es schafft, dessen über beide Bände verstreute Gedanken nunmehr systematisch anzuordnen und dadurch der Deleuzeschen Argumentation Kohärenz und Konsequenz zu verleihen. Konzeptuell aber bleibt Rodowick Deleuze' Thesen und Stilistik viel zu sehr verhaftet, liefert über weite Passagen seines Buches kaum mehr als eine Paraphrasierung der Argumente von Deleuze. Dadurch langweilt Rodowick diejenigen, die mit dem Referenztext bereits gut vertraut sind, bietet umgekehrt denjenigen, die mittels seiner Studie etwaige Verständnisprobleme bewältigen wollen, aber so gut wie keine Hilfestellung in Form differenzierender oder relativierender Erläuterungen. Symptomatisch hierfür ist die unhinterfragte Übernahme der Metaphern, mit denen Deleuze seine Ausführungen so reichhaltig schmückt und die fraglos erklärungsbedürftig bleiben (Was heißt es denn konkret, daß laut Deleuze „Atem“, „Diastole und Systole“ konstitutiv für das Aktionsbild sind?). Kritik schleicht sich somit selten ein, was um so bedauerlicher ist, als Rodowick an den wenigen Punkten der Distanzierung von Deleuze durchaus ein sicheres Gespür für die Schwachstellen des Diskurses erkennen läßt; so, wenn er konstatiert, daß sich in Deleuze' einseitiger und unreflektierter Gleichsetzung des Kinos mit der Kunstform Film „a cultural elitism and snobbery that is distasteful in the current climate of cultural studies' redemption of the popular“ ausdrücke, und er Deleuze deswegen mit Adorno gleichsetzt, ist beiden doch „a nostalgia for a modern art that in its very difficulty [...] could combat the global banalization of information“ (S.188) gemein. Negativ fällt aber auf, daß Rodowick jede Relativierung des verhandelten Theoriegebäudes etwa im Kontext der von Deleuze nicht rezipierten Filmtheorien vermissen läßt, wie überhaupt Rodowicks Argumentation relativ selten auf im engeren Sinne filmwissenschaftliche Fragestellungen abhebt.

Ohnehin liegen Rodowicks Erkenntnisinteressen und auch die Stärken seines Buches eher auf philosophischem denn auf medienwissenschaftlichem Terrain, was es, wie sich zeigen wird, allerdings mit seinem Gegenstand verbindet. Denn Rodowick zeigt sehr überzeugend auf, wie stark Deleuze' Interesse am Kino seinerseits aus primär philosophiegeschichtlichen Perspektiven abgeleitet ist, wie überschußlos hierin Film als konzises Bild des jeweils Gedachten fungiert: „The cinema is considered here as a machine for the fabrication of concepts. For Deleuze, this is the most compelling gambit of writing a history of 'cinematic' philosophy: to take an era's strategies of thinking-through, represented aesthetically in the nature of its images and signs, and render them in the form of philosophical concepts.“

(S.7) Gerade indem Rodowick Deleuze' Filmtheorie immer wieder im Kontext dessen früherer Schriften liest und diskutiert, macht er einsichtig, daß es Deleuze hier in Fortschreibung vorgängiger Arbeiten wiederum um eine Philosophie des zu Denkenden, nunmehr: in Bildform, geht. Erst in Rodowicks Paraphrase wird vollends deutlich, daß Deleuze' Fluchtpunkt dabei ein Kino des „Zeit-Bildes“ ist, das vollständig dem Denken überantwortet ist, wo das historisch vorgängige Kino noch einem Postulat des homogen begriffenen Körpers verschrieben blieb. Konsequenterweise ist daher der „totalisierend-organische“ Charakter des sensomotorisch fundierten „Bewegungs-Bildes“ für Deleuze letztlich nur (zu überwindende!) Durchgangsstation zum „Zeit-Bild“, das dann als genuine Artikulation des Denkens als einer unentwegten Bewegung vom „Außen“ der Zeit zu verstehen ist: wobei Denken eben mit einem reichlich vagen Konzept von „Zeit“ assoziiert ist, dessen Differenz zur Temporalität des „Bewegungs-Bildes“ nicht überzeugend entwickelt wird. Letztlich meint „Zeit“ hier „Differenz“, „Außen“, vor allem das „Noch-Nicht“ des Denkens, das als unaussetzbare Bewegung zwischen disjunktiven Bilderfolgen zirkuliert: „Thought from the outside, this unthought in thought is always thought of resistance. [...] That, which resists is mobile, diffuse, nomadic, and deterritorializing.“ (S.196f.) Genau diese Qualitäten sollen zugleich konstitutiv für ein Kino des „Zeit-Bildes“ sein, ein Kino indes, das – wie Rodowick betont – eher eine Utopie, denn ein konkreter filmhistorischer Gegenstand sein soll. Wie bei jeder negativen Theologie – und also solche können wir das „Zeit-Bild“ dank Rodowicks Untersuchung nunmehr lesen – verharrt Deleuze' Konzept in der negativen Evokation des noch Einzulösenden, hier: eines Kinos, das sich als reine Differenz versteht und vom homogenisierenden Charakter des „Bewegungs-Bildes“ durch seinen dynamischen und nomadischen Duktus geschieden bleibt. Genau in der „fissure“ zwischen den „irrational intervals“ des „Zeit-Bildes“ soll sich dann ein unabschließbares „Denken des Noch-Nicht-Gedachten“ situieren können, wobei tertium comparationis von Denken und „Zeit-Bild“ das Moment des unentwegten Wandels ist, der wiederum eine utopische Kraft des Widerstandes in Form infiniter und entsubstantialisierter Mobilität produziert: „For Deleuze, the cinema of time produces an image of thought as a non-totalizable process and a sense of history as unpredictable change.“ (S.17)

Rodowick arbeitet – und das ist die eigentliche und durchaus beachtliche Erkenntnisleistung seiner Studie – somit deutlich heraus, was bei Deleuze selbst im Status der Andeutung, des teilweise verschleierte Argumentes verborgen bleibt: Es geht Deleuze – mindestens im zweiten Band – allenfalls mittelbar um Film, und auch „Zeit“ ist hier wenig mehr denn austauschbare Metapher für eine philosophisch akzentuierte Modellierung des Widerstandes, des Offenen und des Irrationalen als des „Noch-Nicht-Gedachten“. Das „Zeit-Bild“ ist also nichts anderes als die Fortsetzung vorgängiger Kapitalismuskritik mit anderen Mitteln, ein moderner Film für Deleuze somit nur ein weiteres Paradigma in der Figuration unabschließbarer Differenzierungen. Diese eigentliche Bedeutungshinsicht wird von Rodowick überzeugend entwickelt und dargelegt (jedoch leider nicht kritisch hin-

terfragt). Zugleich ist diese Einsicht in die Intentionalität der deleuzeschen Filmtheorie – offenbar ohne, daß sich Rodowick dessen bewußt wäre – aber auch überaus er-nüchternd, auch und gerade hinsichtlich der Fruchtbarkeit des deleuzeschen „Zeit-Bildes“ für eine Konzeptualisierung nach-klassischer Bild- und Filmästhetiken.

Wie schon bei der Lektüre von Deleuze' Kino-Bänden selbst, drängt sich erst recht in und nach Rodowicks Buch der Verdacht auf, daß in d(ies)er Reflexion über das Kino letztlich nur das Revolutionspathos des 68er-Diskurses ein neues Projektionsfeld gesucht und gefunden hat. Rodowicks Fazit jedenfalls läßt keinen Zweifel daran, worin sich ein utopisches Kino des „Zeit-Bildes“ und die Funktion einer „nicht-totalitären“ Philosophie nach Deleuze zu treffen haben: „Abstract as it may be, philosophy has a place in the resistance to capitalism. [...] The direct time-image, however, is one expression, like revolution, of a utopia of immanence. [...] To present a direct image of time as the force of change: this is the highest point of thought where cinema and philosophy converge.“ (S.206 f.) Vielleicht muß man 1968 bewußt miterlebt haben, um dies für einen zufriedenstellenden Ertrag einer zweibändigen Filmtheorie halten zu können.

Kay Kirchmann (Konstanz)