

Oliver Fahlé, Lorenz Engell (Hg.):

Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze

Weimar o.J.: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presse de la Sorbonne Nouvelle, 565 S., ISBN 3-86068-060-9, DM 35,-

Über Gilles Deleuze ist in letzter Zeit viel geschrieben und diskutiert worden. Spätestens nach seinem Freitod 1995 ist der Philosoph auch in Deutschland als einer der letzten Denker des Politischen und als ein „Moralist der Modernität“ (S.282), wie Joost Raessens im vorliegenden Band treffend formuliert, gefeiert worden. Innerhalb der deutschen ‘Kulturlinken’ gelten Deleuze’ Arbeiten, allen voran *Mille Plateaux* (1980), als Schlüsseltexte, die einen Diskurs um das Problem Ästhetik und Politik weiterhin lebendig erhalten.

Eher unbemerkt ist hierzulande dagegen die Rezeption von Deleuze’ zwei-bändigem Werk zum Kino vonstatten gegangen. Sie hat, genauer gesagt, erst in den letzten Jahren eingesetzt, auch wenn *Cinéma 1. L’image-mouvement* (1983) bereits 1989 und *Cinéma 2. L’image-temps* (1985) nur zwei Jahre später bei Suhrkamp in Übersetzung vorlagen. Vielleicht war diese Inkubationszeit notwendig, um die Verstörung zu überwinden, die dieses Werk nicht nur aufgrund des Umfangs (nahezu 800 Seiten), sondern vor allem aufgrund seines methodischen Eklektizismus und seiner kühnen Perspektive hervorruft – es geht um nichts weniger als um eine Theorie des Films und eine Gesamtgeschichte des Kinos.

Wie geht man mit einem Projekt um, das die im bundesdeutschen Wissenschaftsbetrieb eher wenig beachtete Philosophie Henri Bergsons mit der komplizierten Semiotik des Amerikaners Charles S. Peirce für eine Filmtheorie zusammendenkt und zu dem skandalösen Resultat gelangt, daß Kino die Wirklichkeit sei? Und was treibt ausgerechnet eine Ikone des Poststrukturalismus, den in der Medienwissenschaft mühselig erkämpften Konsens, daß Film ein sinnkonstruierendes Medium sei und folglich die Wirklichkeit nicht einfach abbilde, mit einem tiefen

Griff in die Kiste der Philosophiegeschichte beiseite zu wischen? Der anzuzeigende Band repräsentiert mithin eine der ersten umfassenden Äußerungen der Filmforschung zum Deleuzeschen Entwurf, der die Filmgeschichte kurzerhand unter die Begriffe Bewegungs-Bild / Zeit-Bild einsortiert und dabei feststehende filmhistorische Klassifikationen unterläuft wie auch methodologische Grundsätze aus Semiotik, Narratologie, Apparatus-Theorie usw. souverän übergeht?

Die im zweisprachigen Band *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze* versammelten Texte gehen auf eine Tagung zurück, die 1995 an der Bauhaus-Universität zu Weimar stattfand. Was aufgrund des prominenten AutorInnenaufgebots eine konzentrierte Auseinandersetzung mit einem schwierigen Werk zu werden verspricht, führt im Laufe der Lektüre leider häufig zu Enttäuschungen. Nimmt man einmal diejenigen Beiträge aus, die ihre Aufmerksamkeit ganz auf methodisch-philosophische Detailprobleme richten und Deleuze' eigenen Ansatz dabei völlig aus dem Blick verlieren (allen voran ist hier André Vandenburgers Text zur Peirceschen Semiotik zu nennen), macht vor allem das distanzlose und unreflektierte Jonglieren mit Deleuze' eigener Begrifflichkeit den Leser mißmutig. Mit der kritiklosen Nähe – dieser Eindruck entsteht besonders in den Beiträgen von Leutrat, de Gaetano und Grande – werden die Deleuzeschen Konzepte gerade nicht selbstbewußt weitergedacht. Das mitunter religiös klingende Raunen in Deleuze' Filmbeschreibungen springt häufig über auf die eigenen Diskurse, so als suchten die AutorInnen mit einer irgendwie gehobenen Tonlage das intime Gespräch mit dem Philosophen selbst und weniger mit dem interessierten Leser.

Daß eine sympathetische Nähe jedoch sehr wohl auch erhellende Einblicke in die komplizierte Mechanik der Kino-Bücher eröffnen kann, zeigt Raymond Bellours Text. Bellour bringt Deleuze' Studie zunächst mit Godards Kinogeschichte und dann mit den romanhaften Schreibweisen Balzacs, Zolas und Prousts in Verbindung und kommt dadurch zu interessanten Beobachtungen. Réda Bensmaïa versucht, Deleuze' Konzept des „beliebigen Raums“ wissenschaftsgeschichtlich zu rekonstruieren und findet denselben Begriff in den Untersuchungen Marc Augés zur „Anthropologie des Alltags“ vorgedacht. Bensmaïa hebt nicht die Ähnlichkeiten beider Konzepte hervor; ihr geht es nicht darum, Deleuze beim Ideenklau zu erwischen. Mit dem Hinweis auf die zentrale Bedeutung des Konzepts des „beliebigen Raums“ möchte sie einem mißverständlichen Teilaspekt in Deleuze' Argumentation entgegentreten, wonach sich die Ästhetik des modernen (Zeit-Bild-)Kinos alleine aus der sozialpsychologischen Situation der Zeit nach dem 2. Weltkrieg ableiten ließe.

Alain François und Yvon Thomas nähern sich der Klassifikation des modernen Films als Zeit-Bild mit Blick auf den von Deleuze postulierten „pädagogischen“ Impetus des Zeit-Bildes. Deleuze übernimmt den Begriff einer „Pädagogik des Kinos“ von Serge Daney; „pädagogisch“ ist das moderne Kino, da es keine handelnden Subjekte in einer 'realistischen' Welt vorführt. Erst wenn dem Bild der Realitäts-effekt ausgetrieben werde, entsteht im modernen Kino eine Lesbarkeit, die den Zuschauer zum Erkennenden macht. François/Thomas kluge Explikationen einer

visuellen Pädagogik, die ohne didaktischen Zeigefinger auskommt, schärfen die Konturen von Deleuze' Begriff des Zeit-Bildes und zeigen, wie er auch für die filmanalytische Praxis fruchtbar gemacht werden kann.

In den Beiträgen von Yvonne Spielmann und Lorenz Engell werden die Kino-Bücher schließlich einer kritischen Prüfung hinsichtlich ihrer Anschlußfähigkeit für die Bereiche digitale Medien und Fernsehen unterzogen. Eine m. E. unerläßliche Kritik an Deleuze' Interpretationsstrategie, die die dispositive Strukturierung des Filmsehens völlig ausblendet, findet man ansatzweise in Yvonne Spielmanns Beitrag. Vor diesem Hintergrund und in Anlehnung an Entwürfe von Kristeva, Bachtin und Jameson hebt sie die Bedeutung des Raums für die (post-)moderne Ästhetik hervor. Lorenz Engell macht die Probe aufs Exempel und setzt die Deleuzeschen Überlegungen der Bilderflut des aktuellen Fernsehens aus. Glaubt man Engells Beobachtungen, dann hat das Fernsehen auf seine Art den Avantgardismus des Zeit-Bildes längst eingeholt und überholt. Fernsehen, so Engell, stellt Zeit nicht mehr (nur) dar, sondern konstituiert unseren Umgang mit Zeit. Bei der Einschätzung des Fernsehens überführt Engell den Gegenwartsphilosophen dann als Kulturpessimisten. Gegen Deleuze' Verdikt, demzufolge das Fernsehen als reibungslose Kommunikationsmaschine kreative Funkenschläge ein für allemal unmöglich mache, stellt Engell die Frage, „ob Deleuze nicht vielleicht mehr über das Fernsehen gelesen als gesehen und erfahren hat“ (S.481).

Eike Wenzel (Marburg/Hildesheim)