

Gilles Deleuze  
Das Bewegungs-Bild  
*Kino I*

Übersetzt von  
Ulrich Christians und  
Ulrike Bokelmann

Suhrkamp

# Inhalt

Vorwort . . . . .	11
1. <i>Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar</i> . . .	13
Erste These: Bewegung und Moment . . . . .	13
Zweite These: Hervorgehobene Momente und beliebige Momente . . . . .	16
Dritte These: Bewegung und Veränderung. Das Ganze, das Offene und die Dauer. Die drei Ebenen: das Ensemble und seine Teile; die Bewegung; das Ganze und seine Veränderungen . . . . .	22
2. <i>Bildfeld und Einstellung, Kadrierung und Szenenaufgliederung</i> . . . . .	27
Die erste Ebene: Bildfeld, Ensemble oder geschlossenes System. Die Funktion des Bildfeldes, das <i>Off</i> : seine beiden Aspekte . . . . .	27
Die zweite Ebene: Einstellung und Bewegung. Die doppelte Blickrichtung der Einstellung: zu den Ensembles und ihren Teilen, zum Ganzen und seinen Veränderungen. Das Bewegungs-Bild. Beweglicher Schnitt, zeitliche Perspektive . . . . .	36
Beweglichkeit: Montage und Kamerabewegung. Das Problem der Einheit einer Einstellung: die Sequenzeinstellungen. Die Bedeutung des falschen Anschlusses . . . . .	43
3. <i>Montage</i> . . . . .	49
Die dritte Ebene: das Ganze, die Komposition der Bewegungs-Bilder und das indirekte Bild der Zeit.	

Die amerikanische Schule: organische Komposition und Montage bei Griffith. Die beiden Aspekte der Zeit: das Intervall und das Ganze, die veränderliche Gegenwart und die Unermeßlichkeit . . . . .	49
Die sowjetische Schule: dialektische Komposition. Das Organische und das Pathetische bei Eisenstein: Spirale und qualitativer Sprung. Pudovkin und Dovženko. Die materialistische Komposition bei Vertov . . . . .	53
Die französische Schule der Vorkriegszeit: quantitative Komposition. Rhythmus und Mechanik. Die beiden Aspekte der Bewegungsquantität: das Relative und das Absolute. Gance und das Mathematisch-Erhabene. Die deutsche expressionistische Schule: intensive Komposition. Das Licht und das Dunkel (Murnau, Lang). Der Expressionismus und das Dynamisch-Erhabene . . . .	64
4. <i>Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten.</i>	
<i>Zweiter Bergson-Kommentar . . . . .</i>	84
Die Identität von Bild und Bewegung. Bewegungs-Bild und Licht-Bild . . . . .	84
Vom Bewegungs-Bild zu seinen Spielarten. Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild . . . . .	91
Die Kehrprobe: wie man die drei Varianten auslöscht ( <i>Film</i> von Beckett). Wie sich die drei Varianten zusammensetzen . . . . .	97
5. <i>Das Wahrnehmungsbild . . . . .</i>	
Die objektive und die subjektive Seite. Das »halbsubjektive« oder »freie indirekte« Bild (Pasolini, Rohmer) . . . . .	103
Auf dem Wege zu einem anderen Wahrnehmungszustand: die flüssige Wahrnehmung. Die Rolle des Wassers	

in der französischen Schule der Vorkriegszeit (Grémillon, Vigo) . . . . .	109
Auf dem Wege zu einer gasförmigen Wahrnehmung: Materie und Intervall bei Vertov. Das Photogramm. Eine Tendenz des Experimentalfilms (Landow) . . . . .	115
<i>6. Das Affektbild: Gesicht und Großaufnahme</i> . . . . .	123
Die beiden Dimensionen des Gesichts: Potential und Qualität . . . . .	123
Griffith und Eisenstein. Der Expressionismus. Die poetische Abstraktion: das Licht, das Weiß und die Brechung (Sternberg) . . . . .	128
Der Affekt als Einheit. Das Ikon. Die »Erstheit« bei Peirce. Die Grenze des Gesichts oder das Nichts (Bergman) . . . . .	134
<i>7. Das Affektbild: Qualitäten, Potentiale, beliebige Räume</i> . . . . .	143
Die komplexe Einheit oder das Ausgedrückte. Virtuelle Verbindungen und reale Zusammenhänge. Die affektiven Bestandteile der Großaufnahme (Bergman). Von der Großaufnahme zu den anderen Einstellungen (Dreyer) . . . . .	143
Der geistige Affekt und der Raum bei Bresson. Was ist ein »beliebiger Raum«? . . . . .	151
Die Konstruktion der beliebigen Räume. Der Schatten, der Gegensatz und der Kampf im Expressionismus. Das Weiß, das Alternieren und die Alternative in der poetischen Abstraktion (Sternberg, Dreyer, Bresson). Die Farbe und die Absorption (Minnelli). Die beiden Arten beliebiger Räume und ihr Vorkommen im zeitgenössischen Film (Snow) . . . . .	155

8. *Vom Affekt zur Aktion: Das Triebbild* . . . . . 171

Der Naturalismus. Ursprungswelten und abgeleitete Milieus. Triebe und ungestaltete Materie, Symptome und Fetische. Zwei große Naturalisten (Stroheim und Buñuel). Der Trieb zum Parasitentum. Die Entropie und der Kreislauf . . . . . 171

Eine Charakterisierung des Werkes von Buñuel: die Macht der Wiederholung im Bild . . . . . 180

Die Schwierigkeit, Naturalist zu sein (King Vidor). Der Fall Nicholas Ray und die Entwicklung seines Werkes. Der dritte große Naturalist (Losey). Servilitätstrieb. Die Wendung gegen sich. Die Koordinaten des Naturalismus . . . . . 184

9. *Das Aktionsbild: Die große Form* . . . . . 193

Von der Situation zur Aktion: die »Zweitheit«: Das Umgreifende und das Duell. Der amerikanische Traum. Die großen Genres: der psychosoziale Film (King Vidor), der Western (Ford), der Historienfilm (Griffith, DeMille) . . . . . 193

Die Gesetze der organischen Komposition . . . . . 206

Die sensomotorische Verbindung. Kazan und das *Actor's Studio*. Die Prägung . . . . . 211

10. *Das Aktionsbild. Die kleine Form* . . . . . 217

Von der Aktion zur Situation. Die beiden Arten von Indizes. Die Gesellschaftskomödie (Chaplin, Lubitsch) . . 217

Der Western bei Hawks: der Funktionalismus. Der Neowestern und sein Raumtypus (Mann, Peckinpah) 223

Das Gesetz der kleinen Form und der Slapstick. Chaplins Entwicklung: die Figur der Rede.

Keatons Paradox: Miniaturisierung und Umkehrung der physikalischen Kausalität als Funktion der Maschinen . . . .	228
11. <i>Die Figuren oder die Transformation der Formen</i> . . . .	
Der Übergang von einer Form zur anderen bei Eisenstein. Die Montage der Attraktionen. Die verschiedenen Arten von Figuren . . . . .	241
Die Figuren des Großen und des Kleinen bei Herzog . . . . .	248
Die beiden Arten von Räumen: der atmende, umgreifende Raum und die Weltenlinie. Der Atem bei Kurosawa: von der Situation zur Frage. Die Weltenlinie bei Mizogushi: von der Spur zum Hindernis . . . . .	251
12. <i>Die Krise des Aktionsbildes</i> . . . . .	
Die »Drittheit« bei Peirce und die mentalen Beziehungen. Die Marx-Brothers. Das mentale Bild bei Hitchcock. Markierungen und Symbole. Wie Hitchcock das Aktionsbild bis an seine Grenze treibt und damit vollendet	264
Die Krise des Aktionsbildes im amerikanischen Film (Lumet, Cassavetes, Altman). Die fünf Merkmale dieser Krise. Die Lockerung der sensomotorischen Verbindung . .	275
Der Ursprung der Krise: italienischer Neorealismus und französische <i>nouvelle vague</i> . Kritisches Bewußtsein des Klischees. Das Problem einer neuen Konzeption des Bildes. Über die Grenze des Bewegungs-Bildes hinaus . . . . .	283
Anmerkungen . . . . .	289
Glossar . . . . .	322
Register der Filmtitel . . . . .	325