



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"Was ist ein Kino-Bild?" fragt "Wer ist Bergson?"
Eine Möglichkeit, Bergson in Deleuze zu begegnen und ihre
Notwendigkeit für ein Verständnis des Kino-Bilds nach Deleuze

verfasst von | submitted by
Laura Ferchner B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von | Supervisor:

Dott. mag. Dr. Giuseppe Motta Privatdoz.

Abstract

In Gilles Deleuzes *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* (BB) spannen eine rezeptionstheoretische Frage und eine Frage nach dem klassischen Kino ein gemeinsames Problemfeld auf. *Was ist ein Kino-Bild?* fragt *Wer ist Bergson?* Systematische Unterschiede zwischen Deleuze und Bergson werden in drei Thesen und einer Zusatzthese nachgewiesen. Gegenübergestellt werden zwei Positionen zum Kino und zwei Methoden. Am konkreten Gegenstand zeigen sich Differenzen zwischen einem organischen und einem organlosen Vitalismus (Bergson / Deleuze): (1) Das Kino-Bild ist unteilbare Einheit bei Bergson; fragmentarisches Ganzes bei Deleuze. (2) Bei Bergson ist das Kino-Bild in einer psychologischen Dauer begründet; bei Deleuze ist eine a-personale Zeit Grundlage. (3) Die Frage nach einer elementaren Zusammensetzung des Kino-Bilds führt nach Bergson in eine Sackgasse. Deleuze bietet eine genetische Analyse universeller Bedingungen – weder dialektisch noch im Sinne Bergsons. (4) Jedes Aufgreifen von Bergson durch Deleuze im Kino-Bild ist durch eine Voraussetzung bedingt, die für Bergson illegitim ist: Ein qualitativer Unterschied (personale vs. a-personale Zeit) wird behandelt, als wäre er graduell. (Zusatzthese) Für Deleuzes Bergson-Bezug wird eine dreiteilige Gliederung erarbeitet. Deleuzes Auseinandersetzung mit Bergson beginnt sehr früh. Entlang einiger Schriften wird seine Bergson-Rezeption prozessual erfasst und bis *Kino I* geordnet: (1) Deleuze über Bergson, (2) Deleuze inspiriert durch Bergson, (3) Deleuzes eigene Philosophie. Insgesamt wird das untersuchte Problemfeld auf zwei Ebenen betrachtet: Ein globaler Vergleich (Teil I) und eine Textanalyse basierend auf *Kino I* (Teil II). Im Gesamtbild zeigt sich das untersuchte Problemfeld als bestimmte Kombinatorik aus systematischen und a-historischen Aspekten. Klar wird, was es bedeutet, dass Deleuzes Erzählung des klassischen Kino-Bilds Naturgeschichte ist. Eine Selbstreferenzialität Deleuzes wird nachgewiesen und macht seinen Bergson zu einem Derivat Bergsons. So werden Unterschiede zwischen Bergson und Deleuze hervorgehoben und Bergsons Eigenständigkeit wieder gestärkt.

Inhalt

Vorwort	V
Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	VI
Einleitung	8
Aktuelle Forschungsliteratur	12
Anknüpfung an die aktuelle Forschungsliteratur	14
Aufbau: Kino, Deleuze und Bergson	16
Einstellung einer Problemachse: Von „Kino ist Welt“ zu „Welt ist Kino“?	19
I. Was ist ein Kino-Bild? fragt Wer ist Bergson? Ein globaler Blick auf Deleuze und Bergson	26
1. Ein kinematographisches Bewegungs-Bild	26
1.1 Bergson (ohne Deleuze)	26
1.2 Kino: Deleuze	29
1.3 <i>Wer ist Bergson?</i> Deleuze und Bergson: Deleuzes Bergson-Bezug	31
1.3.1 Erstens: Deleuze über Bergson	31
1.3.2 Zweitens: Deleuze inspiriert durch Bergson	33
1.3.3 Drittens: Deleuzes eigene Philosophie (zu Bergson)	33
1.3.4 <i>Kino I</i> : Deleuzes Bergson-Bezug in drei Linien	34
1.4 <i>Was ist ein Kino-Bild?</i> Ein Problemfeld zwischen Deleuze, Deleuzes Bergson und Bergson	37
1.4.1 Deleuze und Bergson: Zwei Methoden – und Künstlerisches	37
1.4.2 Deleuze und Bergson: Zwei Gegenstände – und Kunst	44
1.4.3 <i>Kino I</i> : Deleuze betrachtet Bergson und Kino(-Kunst) – eine Ausgangslage	47
1.5 Zusammenfassung: <i>Kino I</i> – Ein Problemfeld zwischen Deleuze, Bergson und Kino	50
1.6 Von Deleuzes Kino-Bergson zu Kino-Bergson? Einstellung einer zweiten Problemachse	53
II. Was ist ein Kino-Bild? fragt Wer ist Bergson? Deleuze und Bergson in <i>Kino I</i>	55
2. <i>Kino I</i> und ein erster Bergson-Kommentar: Textanalyse	55
2.1 <i>Kino I</i> und andere Texte: Werkkontext	55
2.2 <i>Kino I</i> und ein erster Bergson-Kommentar: Aufbau der Textanalyse	59
2.3 Bergson: Kinophilosophie	60
2.4 Deleuze: Technische Voraussetzungen eines Kino-Bilds	63
2.4.1 Eine kurze Geschichte von Kino und Technik	63
2.4.2 Genetik des Kino-Bilds: Aufnahme und Projektion, Bewegte Kamera und Montage	65

2.4.3 Genetik des Kino-Bilds: Quasi-Ursachen	67
2.5 Bergson in Deleuzes Kino-Bild	69
2.5.1 Ein genereller Überblick	70
2.5.2 Deleuzes Bergson-Bezug in <i>Kino I</i>	80
2.5.3 Zwischenfazit: Selbstreferenzialität und Selbstbegründung	86
2.4 Zusammenfassung: Deleuzes Kino-Bild, Deleuzes Bergson und Bergson	87
Fazit: <i>Was ist ein Kino-Bild?</i> fragt <i>Wer ist Bergson?</i>	91
Rückblick auf ein Problemfeld	93
Anknüpfung an ein ausgewiesenes Problemfeld	97
Referenzen	CI

Vorwort

„Werden die Würfel auf den Tisch der Erde geworfen, so bebt und bricht dieser. [...] Diese gegebene Zahl, die das Feuer schürt, dies Eine, das sich im Vielen bejaht, wenn dieses bejaht wird, aber bildet den tanzenden Stern oder vielmehr die aus dem Würfelwurf hervorgehende Konstellation. Die Regel des Spiels lautet: mit dem Chaos in sich einen tanzenden Stern gebären.“ (Deleuze 1991, 35f)

Wenn der nachfolgende Text für sich sprechen soll, ist die Weigerung, an dieser Stelle darauf bereits einen Ausblick zu geben bestimmt nicht vorbildlich, aber doch notwendig. Vorab bilden sich nur allzu schnell gemachte Bilder, die sich dann gegen jeden Abweg sträuben, der dem Abbild einer Erwartung nicht entspricht. Also keine starren Bilder, aber durchaus auch kein Bilderverbot und stattdessen immer schon ein wenig mehr als Bild und Nicht-Bild: Kino ist nie weniger als Bild und Bewegung, was es nicht zur Summe aus bewegtem Bild und gebildeter Bewegung macht. „Das Gehirn ist die Leinwand“ (GS-GL, 269), wenn sich im Kino immer schon ein Denken und einige Bilder in atemberaubenden oder kleingeistigen Bahnen auf einem großen Schirm winden. Doch genug davon, keine Vor-Ab-Bilder.

Daher wenigstens ein Rückblick? Bis zum Widerstand gegen die Frage, wohin es Leser_innen ab hier führen wird, oder was mich hierherbrachte, war es ein langer Weg. Warum das Kino und nicht vielmehr ein anderes, wenn es doch durchaus denkbar wäre, dass... das einzig Mögliche doch das Notwendige ist. Und dass es so ist, bleibt doch noch zu bejahen. Wie weit also ausholen, um einen Würfelwurf zu wagen, dessen Zufall noch gefällt und für dessen Fall zugleich gilt, dass es ihm gelingt, einen Bogen bis hierher und zurückzuschlagen? Es sei Naturgesetz, dass nicht vor, nicht zurück, ein Weg (daran vorbei) führe, der den Menschen zugleich seinen Willen und Verstand haben lässt. Zunächst wirft es mich zurück an den Tag, da mir selbst meine Freiheit noch zum Problem geworden war und drohte, einem naturwissenschaftlichen Kausalitätsbegriff zum Opfer zu fallen. Eine zufällige Begegnung mit Bergson gab mir mehr als *Zeit und Freiheit* (ZF) wieder. Wie ich nur rückblickend feststellen kann, war mit diesem Treffen ein erster Schritt auf einer neu erschlossenen Ebene getan. Wenn ich daher nun endlich „mit geröteten Augen und außer Atem“ (WP, 203) aus einer langen Auseinandersetzung wieder auftauche, möchte ich mich bedanken bei allen, die mich stetig begleitet haben.

Diese Arbeit ist gewidmet *Hannah, Chioma und Dario*.

Wien, 01.06.2026

Laura Ferchner

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis

Bergson, Henri:	<i>Dauer und Gleichzeitigkeit: über Einsteins Relativitätstheorie.</i> Hg. v. Christina Vagt. Übers. v. Andris Breitling. Hamburg: Philo Fine Arts 2014.	[DG]
	<i>Denken und schöpferisches Werden.</i> Hg. u. übers. v. Friedrich Kottje. Hamburg: Meiner 2008.	[DSW]
	<i>Histoire de l'idée du temps. Cours au Collège de France 1902-1903.</i> Paris: PUF 2016.	[B-C]
	„Introduction à la métaphysique“, in: Ders.: <i>La pensée et le mouvant.</i> Hg. v. Frédéric Worms. 17. Aufl. Paris: PUF 2013e, 177-227.	[IM]
	<i>Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist.</i> Hg. v. Margarethe Drewsen. Übers. v. Rémi Brague. Hamburg: Meiner 2015.	[MG]
	<i>Schöpferische Evolution.</i> Hg. v. Margarethe Drewsen. Übers. v. Rémi Brague. Hamburg: Meiner 2013c.	[SE]
	<i>Zeit und Freiheit.</i> Hg. v. Margarethe Drewsen. Übers. v. Rémi Brague. Hamburg: Meiner 2016.	[ZF]
Bergson, Henri; Deleuze, Gilles (Hg.):	<i>Philosophie der Dauer. Textauswahl von Gilles Deleuze.</i> Übers. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013d.	[PD]
Deleuze, Gilles:	„Cinema: The Mouvement-Image/01“, in: <i>The Deleuze Seminars</i> , 1982, https://deleuze.cla.purdue.edu/seminar/cinema-the-movement-image/ (Zugriff: 17.11.2025).	[D-C1]
	„Cinema: The Mouvement-Image/02“, in: <i>The Deleuze Seminars</i> , 1982, https://deleuze.cla.purdue.edu/seminar/cinema-the-movement-image/ (Zugriff: 17.11.2025).	[D-C2]
	„Cinema: The Mouvement-Image/04“, in: <i>The Deleuze Seminars</i> , 1982, https://deleuze.cla.purdue.edu/seminar/cinema-the-movement-image/ (Zugriff: 17.11.2025).	[D-C4]
	„Cinema: The Mouvement-Image/23“, in: <i>The Deleuze Seminars</i> : 1983, https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-23-2/ (Zugriff: 02.02.2026).	[D-C44]
	„Cinema: The Classification of Signs and Time/ 11“, in: <i>The Deleuze Seminars</i> : 1983, https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-11-3/ (Zugriff: 02.02.2026).	[D-C55]
	„Das Gehirn ist die Leinwand“, in: Ders.: <i>Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995.</i> Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 269-277.	[GS-GL]
	„Der Begriff der Differenz bei Bergson“, in: Ders.: <i>Die einsame Insel.</i> Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003c, 44-75.	[DBD]
	<i>Die Falte. Leibniz und der Barock.</i> Übers. v. Ulrich J. Schneider. 8. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2020.	[Fa]

	„Die Immanenz: Ein Leben“ in: Ders.: <i>Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995</i> . Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 365-370.	[GS-IL]
	<i>Differenz und Wiederholung</i> . Übers. v. Joseph Vogl. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 1992.	[DW]
	<i>Francis Bacon. Logik der Sensation</i> . Übers. v. Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.	[FBLS]
	<i>Henri Bergson zur Einführung</i> . Übers. v. Weinmann, Martin. 5., korrigierte Aufl. Dresden: Junius 2020.	[HBzE]
	<i>Kino 1. Das Bewegungs-Bild</i> . Übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Boeckelmann. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.	[BB]
	„Kino I, Premiere“, in: Ders.: <i>Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995</i> . Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 199-201.	[GS-KP]
	<i>Kino. 2. Das Zeit-Bild</i> . Übers. v. Klaus Englert. 9. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2023.	[ZB]
	<i>Logik des Sinns</i> . Hg. v. Karl H. Bohrer. Übers. v. Bernhard Dieckmann. 7. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2014.	[LS]
	„Multiplicities“, in: <i>The Deleuze Seminars</i> : 1983, https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-23-2/ (Zugriff: 02.02.2026)	[D-CM]
	„Porträt des Philosophen als Zuschauer“, in: Ders.: <i>Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995</i> . Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 202-209.	[GS-PP]
	„Über das Bewegungs-Bild“, in: Deleuze, Gilles: <i>Unterhandlungen: 1972 - 1990</i> . Übers. v. Roßler, Gustav. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, 70-85.	[U-BB]
	„Über die Philosophie“, in: Deleuze, Gilles: <i>Unterhandlungen: 1972 - 1990</i> . Übers. v. Roßler, Gustav. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, 197-225.	[U-P]
	„Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von <i>Das Bewegungs-Bild</i> “, in: Ders.: <i>Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995</i> . Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 257-259.	[GS-VB]
Deleuze, Gilles; Guattari, Félix:	<i>Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1</i> . 9. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.	[AÖ]
	<i>Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie</i> . Hg. v. Günther Rösch. Übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Vouillie. Berlin: Merve 1992.	[TP]
	<i>Was ist Philosophie?</i> 8. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2021.	[WP]
Rancière, Jacques:	<i>La fable cinématographique</i> . Paris: Éditions du Seuil 2001.	[FC]

Einleitung

Was ist ein Kino-Bild? 1983 und 1985 veröffentlicht Gilles Deleuze in Paris zwei Bände, die sich dieser Frage widmen: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (BB, fortan: *Kino 1*) und *Das Zeit-Bild. Kino 2* (ZB, fortan: *Kino 2*).¹ Sie stehen im Kontext von Frankreichs intellektuellem Milieu, das im 20. Jahrhundert stark von wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Umbrüchen geprägt ist. Zunächst lässt sich Gilles Deleuzes Werkgenese selbst in enger Verflechtung mit den politischen Ereignissen seiner Zeit erzählen. Wenn es die Ereignisse des Mai 1968 waren (vgl. Colman 2009a, 6.), die sein bekanntestes Gemeinschaftswerk – *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1.* (AÖ) – mit Félix Guattari anstießen, waren sie zugleich Grundlage für die politisch motivierte Neugründung der Université de Vincennes. Als Reaktion auf die „Réforme Haly“, welche die Streichung einiger progressiver Lehrinhalte von Hélène Cixous, Julia Kristeva, oder Jacques Le Goff vorsah, setzte Deleuze mit ebendiesen und noch einigen weiteren Intellektuellen, darunter François Châtelet, Jean-François Lyotard, Emmanuel Lévinas, Michel Serres und Raymond Aron, 1969 die Neugründung in Saint-Denis um (vgl. Altwegg u. Schmidt 1987, 71.). Diese Lehrstätte Deleuzes wiederum wird zur materiellen Basis und Stoßrichtung für spätere Werke. In einem Interview bekundet Deleuze, dass der Austausch mit seinen Studierenden, die Musiker_innen, Schauspieler_innen, Künstler_innen sind, ihn zur Erkenntnis brachte, dass neben Begriffen der Philosophie auch Perzepte und Affekte eine Rolle spielten (vgl. Balke u. Rölli 2015, 10; U-P, 203). Doch auch Theorien und Innovationen zu digitaler Bildschirmtechnik (vgl. Colman 2009, 9) tragen dazu bei, dass Deleuzes Blick ausgerechnet auf das Kino fallen wird. Neben der Veröffentlichung (1981) von *Francis Bacon. Logik der Sensation* (FBLS) zeigen die Kino-Bände eine deutliche Verschiebung von Deleuzes Interessensfokus – von (geschichts-)philosophischen Fragen zu (ontologischen) Fragen der Ästhetik. Dennoch spielen insbesondere die ersten Schriften von 1968 und 1969, in denen er beginnt, eine eigene Philosophie zu entwerfen – *Differenz und Wiederholung* (DW) und *Logik des Sinns* (LS) – auch in seiner Kinophilosophie (vgl. U-P, 199) eine anhaltend wichtige Rolle (vgl. Deamer 2009; Deamer 2011).

Qu'est-ce que le cinéma? (vgl. Bazin 2015) Unter diesem Titel bearbeitet André Bazin ebendiese Frage in Paris zwischen 1958 und 1962 mit besonderem Bezug zur Nouvelle Vague einerseits, Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty und Jean-Paul Sartre andererseits (vgl. Colman 2009a, 13). Sein Werk steht im Kontext einer ersten Welle der französischen Theoriebildung der 1950er und 1960er Jahre und lässt sich als eine Aktualisierung der

¹ Auf Deutsch wurden beide Bände erstmals 1997 veröffentlicht (vgl. BB, ZB).

wirkenden Theorieeinflüsse beschreiben: Ein katholischer Mystizismus, Humanismus und Phänomenologie (vgl. Vaughan 2009, 100). Einzelne globalere Strömungen analysieren das klassische Kino bereits in den 1920er Jahren. In der ehemaligen Sowjetunion sind es Dsiga Wertow, Wsewolod Pudovkin und Sergej Eisenstein, in Italien Roberto Rossellini, Vittorio de Sica und Umberto Barbaro, die im Film Praxis und Theorie miteinander verbinden. Früher noch publiziert Hugo Münsterberg 1916 in Deutschland die erste umfassende Monographie zum Kino (vgl. Bonnemann 2019, 4). Bergsons im Wesentlichen epistemologische Überlegungen zum Film, die in einem Werkkapitel des 1907 veröffentlichten *Schöpferische Evolution* (vgl. SE, 354-359) enthalten sind, gelten endlich als eine der ersten, theoretischen Betrachtungen zu diesem Thema (vgl. Colman 2009a, 18). Wenn Bazin schließlich in Paris die Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* gründet (vgl. Bonnemann 2019, 4) – auch Interviews mit Deleuze zum Kino werden hier später veröffentlicht (vgl. u.a. GS-GL) – verhandeln er und einige weitere Autor_innen (u.a. Antonin Artaud, Merlau-Ponty oder Roland Barthes) zunächst unter starkem Einfluss eines vielfältigen, intellektuellen Milieus phänomenologische und perceptionstheoretische Fragen (vgl. Colman 2009a, 6). Zentral wirkende Kräfte im allgemeinen Feld französischer Theorienbildung sind in diesem Zeitraum ein Marxismus in der Prägung von Louis Althusser, die Psychoanalyse Jacques Lacans, eine strukturalistische Perspektive von Claude Lévi-Strauss oder von Ferdinand de Saussure und ein Humanismus und Existentialismus Sartres (vgl. Simons 2004, 3). In diesem Kontext stellen die ersten französischen Kinophilosophien Mensch und Wahrnehmung in den Mittelpunkt und betrachten Kino als Text und Sprache, als Form oder Struktur einer Erzählung und eines (bewegten) Bilds (vgl. Colman 2009a, 9-11), als Gestaltpsychologie (vgl. Gardner 2009, 107). Nach den Ereignissen des Mai 1968 werden Ansätze des „New Criticism“ allerdings schal. Im Paris der 1980er Jahre werden Fragen der Geschichtsschreibung, Kognitionen und Wahrnehmung, nach Formaten und Formierung des Wissens neu aufgerollt. Die Tendenz eines radikal anderen Wiederaufgreifens erfasst und beinhaltet auch Betrachtungen zum Kino (vgl. Bonnemann 2019, 6; Colman, 2009a, 6).

Deleuzes Kinophilosophie steht im Kontext bedeutender theoretischer Neuerungen, die zur gleichen Zeit der Werkentstehung beider Kino-Bände ein breites Gebiet der französischen Geistes- und Humanwissenschaften durchsetzen und umstrukturieren. Bewegungen der Differenz bestimmen nicht nur den Umgang mit klassisch-ontologischen Fragestellungen der Philosophie neu (vgl. Altwegg u. Schmidt 1987, 75). Eine neue Modalität und Verständnis der Wahrnehmung selbst treten auf den Plan (vgl. Colman 2009, 8). Wenn in Paris die frühe zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts noch im Zeichen einer menschenzentrierten Subjektphilosophie steht, interessieren sich postmoderne und poststrukturalistische Ansätze für veränderte Formen

der Subjektivität oder entfernen sich gänzlich von diesem Begriff. Der Mensch verliert seine Stellung im Zentrum jeder Betrachtung und Formen des Maschinellen, des Organlosen treten in den Vordergrund (vgl. Balke u. Rölli 2015, 12; 19-22). Rasante technologische Neuerungen bestimmen nicht nur die Wahl des Gegenstands, das Verständnis von Materialität selbst formiert sich neu. Jacques Derrida dekonstruiert strukturalistische Linguistik. Seine Philosophie der *différance* wird eine bedeutende Rolle im Verständnis von Text einnehmen, belässt die Materie des Kinos jedoch auffallend unbedacht (vgl. Burchill 2009, 167). Lyotard richtet sich primär gegen klassische Psychoanalyse, wenn das Kino zum Acinema, einem in Szene gesetzten Unbewussten, wird (vgl. Colman 2009, 7-9). Guattari nimmt an der Antipsychiatriebewegung teil und wendet sich als Lacans früherer Analysand ebenfalls primär gegen die Psychoanalyse. Er entwickelt das Kino als revolutionäres und minoritäres Werden (vgl. Genosko 2009, 243). 1984 veröffentlicht Paul Virilio *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung* (Virilio 1994), eine Aktualisierung der Phänomenologie in der Linie Edmund Husserls und Merlau-Pontys. Auf Basis von Bewegungen und Geschwindigkeitsdifferenzen entwirft er eine neue Ontologie von Kino und Politik (vgl. Colman 2009, 207-209).

Was ist ein Kino-Bild? Schon Deleuzes erster Werkteil, *Kino I*, richtet diese Frage zwar noch an das klassische Kino², verhandelt sie aber bereits im oben besprochenen Kontext – nicht mit Primärbezug auf den Menschen, nicht allein epistemologisch, aber ontologisch – eine selbstständige und objektive Bewegung des Kinos als solches (vgl. Balke u. Rölli 2015, 22). Wenn die Psychoanalyse menschliche Subjekte individuell betrachtet, schneidet ihr künstliches Therapiesetting jeglichen Kontextbezug ab und re-produziert derart Wissen und Gegenstand – das bürgerliche Individuum (vgl. Simons 2004, 9). Dagegen muss Deleuzes akribisches Nachvollziehen und detailreiches Beschreiben einer organlosen Oberfläche³ – materielle

² Wenn Deleuze vom „klassischen“ Kino spricht, hat er dabei eine Einteilung in einige Schulen im Blick: Zunächst eine amerikanische (insbes. David Wark Griffith), eine sowjetische (insbes. Wertow, Pudovkin und Alexander Dovzhenko) und eine französische Schule (insbes. Abel Gance, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson. Mit Pier Pasolini sieht Deleuze auch zu einem frühen Filmemacher Italiens und insgesamt greifen Beschreibungen eines Materialismus, Naturalismus, Funktionalismus, Neorealismus, Expressionismus und der Nouvelle Vague über eine Einteilung nach nationalen Grenzen hinaus. Auch eine Einteilung in Genres – Deleuze beschreibt Historienfilme, Gesellschaftskomödien, Slapstick und Western – zeigt zugleich, dass das klassische Kino bereits eine breit gefächerte Kunstform ist, und, dass Deleuze diese Gattungen und Spielarten auch berücksichtigt (vgl. BB, 5-9).

³ Insbesondere in den gemeinsamen Werken mit Guattari strebt Deleuze eine Überwindung der Organisation von Körpern durch Organe an. Im Zusammenspiel von Organen würden allein Machtverhältnisse wirken, die in festgelegten Wechselbeziehungen zueinanderstehen und bestimmte Zusammensetzungen von Körpern derart fortwährend re-produzieren (vgl. Schackert 2023, 122). Dies gilt nicht nur, zunächst aber wesentlich für den menschlichen Leib. Er ist, bleibt und wird beständig im Zentrum, wobei seine „biologische Konstitution“ eine ganze Welt hypostasiert. In dem Maß, wie die Organe dem Menschen ein Innen und Tiefe verleihen, wird jenseits (s)einer Körperoberfläche bei einer unauflösbaren Dichotomie ständig ein Anderes und Außen. Deleuzes will nicht bereits vorausgesetzte Effekte – Objekt und Subjekt – nur immer wieder aufs Neue hervorzubringen. Die Kräfte selbst sollen frei werden und auf einer einzigen organlosen Oberfläche ohne Tiefe (sie sei zuletzt auch eine einzige Immanenzebene: ein Leben) einen organlosen Körper erschaffen (vgl. GS-IL, 365-367).

Bewegungen, Kino – in Kategorien der nicht-menschlichen Wahrnehmung sowohl dekonstruktiv als auch provokativ begriffen werden. Anwendungen linguistischer Methoden auf das Kino bezeichnet Deleuze als katastrophal (vgl. Bonnemann 2019, 206). Während der Film die Bewegung ins Bild einlässt, es zur Selbst-Bewegung treibt, findet in der Philosophie die Bewegung Einzug ins Denken (vgl. U-BB, 86f) und im Kino sieht Deleuze, dass beides zu *einem gemeinsamen* Ausdruck kommt, der unmöglich nach Struktur und Materie zerlegbar und wieder zusammensetzbar ist. Deleuzes Kino ist eine eigenständige Metaphysik (vgl. CM4, 3), deren Naturgeschichte er schreibt (vgl. U-BB, 70) – eine Symptomatologie des Kinos, das signalisierende Materie ist (vgl. GS-GL, 272). Andersherum sind auch philosophische Begriffe Gedanken-Bilder (vgl. GS-PP, 202), mithin untrennbar mit gewissen nicht-philosophischen Ebenen – Perzepten und Affekten, die die Kunst liefert – verbunden (vgl. Balke u. Rölly 2015; U-P, 203). Hier wird Deleuzes Kritik und Abgrenzung zu einer von Husserl geprägten Phänomenologie bedeutend (vgl. Balke u. Rölly 2015, 12; BB, 84-102). Im Sinne von Deleuzes Aussage „Das Gehirn ist die Leinwand“ (GS-GL, 269) ist das kinematographische Bewegungs-Bild objektiv sowie materiell und kein Wahrnehmungs- oder Gedanken-Bild *eines* menschlichen Subjekts. Der zentrale Unterschied liegt darin, diese Apposition (nicht) als konstitutives Moment geltend zu machen (vgl. Balke u. Rölly 2015, 15-17). Damit liegt Deleuzes Fokus auf einer ontologischen Erarbeitung des Kinos unter dem Vorzeichen veränderter Modalitäten des Subjektiven und des Objektiven (vgl. Colman 2009a, 8).

Auf der Galerie des Zeitgenössischen steht Deleuze damit im Paris der 1980er Jahre Guattari und Virilio besonders nahe. Während Guattaris Konzepte des Kinos als minoritäres Werden und maschinelle Subjektivität eine starke Nähe zu Deleuze aufweisen, befestigt das im Vordergrund stehende, politische Interesse an Dokumentarfilmen der Antipsychiatriebewegung eine Verschiebung des Subjektiven noch im nahen Umkreis von Mensch und Gesellschaft (vgl. Genosko 2009, 243). Virilio und Deleuze veröffentlichten nahezu zeitgleich. Indem Virilio Bewegung zur Minimal-Einheit und Geschwindigkeiten zum Minimal-Differential macht, steht er Deleuze ontologisch äußerst nahe, während aber auch das Interesse den wesentlichen Unterschied macht. Virilio thematisiert gesellschaftspolitische Ströme, die Kräfte einer Kriegslogik sind (vgl. Colman 2009a, 204f).

Was ist ein Kino-Bild? Letztendlich steht Deleuzes Kinophilosophie nicht bloß im Kontext wichtiger gesellschaftspolitischer, technologischer und intellektueller Einflüsse, die sich gerade neu formieren. Deleuze zufolge ist das Kino untrennbar verwoben mit der Gesamtheit einer spezifischen Geschichte des Denkens und auch allem, was bereits zum Kino

verfasst wurde, sodass jede Kinophilosophie mit den spezifischen Begriffen zu arbeiten habe, die auf dem Gebiet des Kinos bereits vorlägen (vgl. GS-PP, 204). Umso mehr überrascht es, dass Deleuze im Vorwort von *Kino I* zwei positive Bezugspunkte für eine Naturgeschichte des Kinos wählt, deren Relevanz und Bezug zum Kino nicht unmittelbar ersichtlich ist: Die Semiotik und Zeichenlehre von Charles Sanders Peirce und die Gedächtnisontologie Bergsons (vgl. BB, 11). Doch Deleuzes Betrachtung des Kinos ist gegenstandimmanent, da die materielle Bewegung des Kinos ihre immanente Verbindung zu beiden Theorien materiell begründet: Zunächst ist sie selbstständig und objektiv genau in der Weise, wie Bergson das Bewegungs-Bild entwarf. Peirces Wirken (1839-1914) steht Bergson (1859-1941) zeitlich ein wenig voran (vgl. BB, 11). Vor allem aber ist der Diskurs eines amerikanischen Logikers sowohl geographisch als auch thematisch klarer von Deleuze geschieden, sodass sich Bedeutungsverschiebungen in Deleuzes Bezugnahme und Kinophilosophie leichter als solche zu erkennen geben. Mehrere Umstände bewirken allerdings, dass „Bergson“ in *Kino I* zu einem in besonderem Maß prekären, unklaren Begriff verschwimmt: Zunächst schreibt Bergson selbst zu Frühformen des Kinos in Frankreich (vgl. SE, 354-359), ist mithin Teil der unabdingbaren, kinospezifischen Theorielandschaft. Deleuzes positiver Bergson-Bezug in *Kino I* gilt allerdings gerade nicht diesen Schriften, nicht Bergsons expliziter Kinophilosophie (vgl. BB, 13-15). Hinzuzufügen ist, dass Bergsons Philosophie auch allgemeiner gefasst wichtige Inspirationsquelle für frühe Filmschaffende der Avantgardebewegung war und auch über diese Achse in das klassische Kino einfließt (vgl. Olkowski 2009, 78).

Die Beziehungen zwischen Deleuze, Bergson und Kino kulminieren zur zentralen Schlüsselstelle und besonderer Zentralität für eine ontologische Dimension von Deleuzes Kinophilosophie und für ein Verständnis davon. Die Frage *Was ist ein Kino-Bild?* kann allerdings nicht an das klassische Kino Deleuzes gerichtet werden, ohne zugleich zu verlangen: *Wer ist Bergson?* In diesem Spannungsverhältnis steht Deleuzes zentrale, ontologische Frage von *Kino I*. In diesem Problemfeld schärft die vorliegende Arbeit die Begriffe des klassischen Kino-Bilds und Bergsons bei Deleuze (aneinander).

Aktuelle Forschungsliteratur

Das Problemfeld der vorliegenden Arbeit überspannt ein Forschungsgebiet, das sowohl Forschung zu Deleuze als auch zu Bergson⁴ umfasst und entlang von drei Achsen beschrieben wird: (1) Deleuze und Kino, (2) Deleuze und Bergson, (3) Bergson und Kino. Die dritte

⁴ Einen umfassenden Überblick über dieses Feld liefert die 2024 veröffentlichte Sammeldatenbank „Bergson Bibliography“ (Société des Amis de Bergson (Hg.) 2024, Zugriff: 06.02.2026).

Dimension wird nur negativ angerissen, denn ausgehend von Deleuze kann es allein um eine Abgrenzung zu Bergson und Kino ohne Deleuze gehen.

(1) Es liegen bereits einige monographische Arbeiten vor, deren spezifischer Fokus auf Deleuzes Kino-Büchern im Allgemeinen liegt (vgl. Vgl. Benner 2016, Bogue 2003; Colman 2003; Deamer 2016; Kennedy 2000; Marrati 2008; Martin-Jones 2011; Pisters 2012; Rodowick 1997; Rushton 2012). Deleuzes Kinophilosophie mit spezifischem Bezug zu Bergson wird auch bereits anhand einiger ausgewählter Topoi untersucht: Denk-Bild (vgl. Herzog 2000); ein Verständnis der Phänomenologie innerhalb von Deleuzes Kinophilosophie (vgl. Hagin 2013), Energetik und Kräfteverhältnisse (vgl. Schackert 2023); die ontologische Hervorbringung von Kino und Welt (vgl. Panéro 2018), eine Ontologie der Zeit (vgl. u.a. Deamer 2009; Deamer 2011; 2021). Das spezifische Verhältnis zwischen Bergson und Deleuze in *Kino I* wird kaum isoliert behandelt (vgl. Viegas 2023).

(2) Allgemein wird Deleuzes Verhältnis zu Bergson bereits breit behandelt (vgl. Gunter 2009; Fruteau de Lacos 2017; Moulard-Leonard 2008). Enger und spezifischer gefasste Arbeiten lassen sich entlang von Deleuzes Bergson-Bezug orientieren, der nach drei Arten gegliedert ist. (a) Textstellen, in denen Deleuze Bergson rekonstruiert, werden kommentiert und kontextualisiert (vgl. Ansell-Pearson, 2007a; Lundy 2022; Meillassoux 2008; Mullarkey 2015). (b) Eine Vielzahl an Forschungsartikeln beleuchtet das Verhältnis zwischen Deleuze und Bergson anhand einiger zentraler Konzepte, die Deleuze in wesentlicher Auseinandersetzung mit Bergson weiterentwickelt: Malerei (vgl. Wilson 2013), Evolution und Vitalismus (vgl. Grosz 2007; Landes 2017; Fujita 2013), das Werden (vgl. Grosz 2005), Phänomenologie (vgl. Olkowski 2021; Montebello 2007; Worms 2004a), Monismus und Naturalismus (vgl. François 2013; Meillassoux 2008), das Virtuelle (vgl. Ansell-Pearson 2015; Boundas 1996; Hammer 2007), die Differenz und Zeit (vgl. Borradori 2001; Lundy 2017) – und schließlich auch das Verhältnis von Welt und Kino (vgl. Barbosa 2013; Herzog 2000; Panéro 2018; Totaro 1999). (c) Einige Arbeiten stellen die Frage, wie Deleuzes eigene Philosophie als solche und zugleich in – rhizomatischer (vgl. Robinson 2009; 2022) – Verbindung zu Bergson (vgl. Marrati 2007), an der Schnittstelle diverser Lektüren, darunter Bergson (vgl. Montebello 2007), oder nach einem Bruch zu einem wesentlichen Bergson-Bezug (vgl. Miravete 2015) zu verstehen ist.

Die andere Richtung des Verhältnisses – von Bergson zu Deleuze – ist wenig ausgeprägt, da Bergsons Philosophie keinen aktiven Bezug auf Deleuze nimmt. In der kurzen zeitlichen Überschneidung zwischen Bergson und Deleuze verfasst der Ältere allein drei Briefe an den Jüngeren, die 2008 in uneditierter Form veröffentlicht werden und bislang allein im

französischen Original vorliegen (vgl. Bergson 2008b). Sofern es allerdings Deleuzes Wertschätzung für Bergson zu verdanken ist, dass er Bergson – allein in (s)einer spezifischen Lesart – wieder popularisiert, besteht die Gefahr einer Überblendung von Bergson durch Deleuzes Bergson. Die allgemeine Fassung der Frage nach Bergson ohne Deleuze beschreibt ein zentrales Problemfeld der aktuellen Bergson-Forschung (vgl. Gunter 2009; Lapoujade 2012; Moulard-Leonard 2008; Riquier u. Worms 2013; Riquier 2008). Einige wenige Arbeiten untersuchen dieses Problem spezifisch im Kontext des Kinos. Erst kürzlich erschien eine Veröffentlichung in deutscher Sprache, deren Fokus allerdings auf Begriffen der Energetik und des Kräfteverhältnisses liegt (vgl. Schackert 2023). Die wenigen übrigen Arbeiten nehmen Deleuze zum zentralen Anker- und Ausgangspunkt und gelangen nur durch Rekonstruktion aus Deleuzes Bergson-Derivaten zu Bergson (vgl. Mullarkey 2015; Panéro 2018; Salman 2004).

(3) Bergson und Kino wird besprochen, wenn Bergson in einer Filmgeschichte erwähnt wird (vgl. u.a. Colman 2009, 18) oder ihm gar ein ganzes Kapitel gewidmet wird (vgl. u.a. Altwegg u. Schmidt 1987; Bonnemann 2019, 4). Die Gefahr einer Überblendung von Bergsons Kinophilosophie durch Deleuzes Kino-Bergson macht aber schließlich die spezifische Erzählweise einer Kinophilosophie Bergsons ohne Deleuze notwendig (vgl. Madelrieux 2013, 101; Michel 1914, 56).

Endlich ist noch anzumerken, dass aktuelle Diskurse, die Bezüge zu Deleuzes Kinophilosophie herstellen, häufig bereits aus aktuellen Perspektiven – z.B. die Frage des Kinos nach Deleuze (vgl. Benner 2016; Rushton 2012) – oder anhand eigener Probleme – z.B. eigene Kinophilosophie (vgl. u.a. FC) – agieren. Damit ist ein Randbereich nur angedeutet, der zwischen Deleuzes Kinophilosophie, dem triangulären Verhältnis Deleuze-Bergson-Kino und Möglichkeiten eines heute liegt.

Anknüpfung an die aktuelle Forschungsliteratur

Die Relevanz der vorliegenden Arbeit ergibt sich insbesondere aus der innovativen, Verknüpfung einiger Forschungsfragen. Ihr Wert liegt darin, systematische und historische Aspekte in einer breiteren Perspektive zusammenzubringen, was an einigen Stellen wertvolle Ergänzungen zu aktuellen Problemfeldern beisteuert.

Insgesamt ist zusammenzufassen, dass ein großer Teil der aktuellen Forschungsliteratur die Frage nach Deleuzes Kinophilosophie mit Fokus auf Deleuze allein stellt: das Kino im erweiterten Horizont von Deleuzes philosophischem Gesamtwerk, Deleuzes Kinophilosophie als solche oder ein spezifischer Aspekt, den Deleuze im Rahmen seiner Kinophilosophie

thematisiert. Die vorliegende Arbeit leistet einen relevanten Beitrag, indem sie diese Analyseebenen zunächst miteinander verbindet. Insofern *Differenz und Wiederholung* (DW) und *Logik des Sinns* (LS) eine zentrale Rolle in Deleuzes Kinophilosophie spielen, werden sie miteinbezogen, wenn ein ontologisches Verständnis des klassischen Kino-Bilds erarbeitet wird. Wenn bislang allein eine einzige monographische Arbeit ausschließlich zu *Kino 1* vorliegt und die meisten umfassenderen Arbeiten zu Deleuzes Kinophilosophie *Kino 2* mehr Raum geben, liegt der Fokus dieser Arbeit auf dem Anfang von *Kino 1*. Inhaltlich berücksichtigt dieser Fokus Deleuzes Auffassung, dass bereits bei Auftreten eines Ereignisses die wesentlichen Voraussetzungen für Veränderungen gelegt sind, die zwingend erst später deutlich werden (vgl. (vgl. Balke u. Rölli 2015, 133-135; BB, 15; LS, 337f). Denn wenn der Forschungsschwerpunkt bisher auf dem modernen Kino und *Kino 2* lag, wo Veränderungen sichtbarer (thematisiert) wurden, müssen einige wesentliche Voraussetzungen bereits im Erstauftreten des Ereignisses, des Kinos überhaupt, vorbereitet sein. Diese Arbeit legt den Fokus auf den ersten Kommentar, zugleich erstes Buchkapitel.

Schließlich weist die Betrachtung eines spezifischen Aspekts in Deleuzes Kinophilosophie, der Verknüpfung zwischen Kino und Bergson in *Kino 1*, über Deleuzes Kinophilosophie hinaus: auf die Frage nach Bergson, nach Deleuzes Rezeption und Zusammenhänge in Deleuzes Gesamtwerk. Eine systematische Betrachtung von Deleuzes Bergson-Bezug, die von *Kino 1* anhebt, setzt bestehende Untersuchungen, die sehr punktuell vorgehen und sehr enge Aspekte beleuchten (vgl. Ansell-Pearson 2015; Barbosa 2013; Boundas 1996; Borradori 2001; Fujita 2013; Grosz 2005; 2007; Hammer 2007; Herzog 2000; Landes 2017; Lundy 2017; Montebello 2011; Montebello; Riquier 2012; Olkowski 2021; Panéro 2018; Totaro 1999; Wilson 2013, Worms 2004a) in eine systematische Perspektive, in Dauer und Rahmen von Deleuzes Gesamtwerk. Andererseits werden Deleuzes Bergson-Bezug systematische (Deleuzes Text-Bezüge angesichts von Bergsons Texten) und historische Korrektive (Situation des Kinos zu Bergsons und Deleuzes Wirkzeit) gegenübergestellt und miteinander verknüpft. Die Notwendigkeit einer gestärkt historischen Lesart des triadischen Verhältnisses Deleuze-Bergson-Kino in *Kino 1* wurde bereits herausgearbeitet, doch noch nicht umgesetzt (vgl. Deamer 2021, 47). Auf die zentrale Frage der Bergson-Forschung und ihrer Frage nach der Möglichkeit einer Bergson-Rezeption ohne Deleuze wird eine negative Antwort angestrebt: eine einseitige Möglichkeit der Abgrenzung von Deleuzes Bergson und Bergson, die *Kino 1* zum Ausgangspunkt nimmt und damit nie zu Bergson selbst vordringt. Doch mit Blick auf Forschungsarbeiten, deren Perspektive von Deleuze her vorgegeben ist, ist der gewichtige Einbezug von Texten Bergsons dennoch eine wertvolle Ergänzung: Bergson wird

nicht allmählich allein aus Derivaten Deleuzes rekonstituiert. Ein Bezug zu einem Randbereich, zu Diskursen rund um das beschriebenen Forschungsfeld, die einen stärkeren Aktualitätsbezug haben, schafft der Einstieg mit der Abwehr einer falschen, dialektischen Rezeption von Deleuzes Kinophilosophie durch Jacques Rancière (vgl. FC, 145-163).

Aufbau: Kino, Deleuze und Bergson

Was ist ein Kino-Bild? Gilles Deleuze schreibt zwei Bände zum Kino. Dieser Text beschäftigt sich mit dem Früheren: *Das Bewegungs-Bild. Kino I* (BB). In einem ersten Teil dieser Arbeit wird zunächst ein umfassendes Problemverständnis der vorangestellten Frage vorbereitet. Anschließend wird sie direkt am Text aufgegriffen und primär im Rahmen des ersten Kapitels von *Kino I* entwickelt: „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26). Textstellen aus zwei Folgekapiteln (BB, 27-48; 49-83) sowie die Sitzungen I, II, IV, V aus der Vorlesungsreihe *Cinema: The Mouvement-Image* (D-C1; D-C2; D-C4,), die Deleuze 1981-1982 an der Université de Vincennes hält, werden hinzugezogen, um gegebenenfalls Thesen und Inhalte der zentralen Textpassage zu verdeutlichen.

Was ist ein Kino-Bild? Deleuzes Antwort ist unmittelbar mit einer Lektüre Henri Bergsons verknüpft, die er vordergründig auf das erste Kapitel aus *Materie und Gedächtnis* (vgl. MG, 1-65) sowie das vierte Kapitel aus *Schöpferische Evolution* (vgl. SE, 309-416) stützt, die daher auch für diese Arbeit zentrale Bezugspunkte im Werk Bergsons sind. Auf den ersten Text bezieht sich Deleuze sehr positiv, Schlüsselthesen des zweiten Texts lehnt er größtenteils ab. Bereits 1966 veröffentlicht er eine monographische Schrift zu Bergson: *Henri Bergson zur Einführung* (HBzE). Die Monographie blickt systematisch auf Bergsons Gesamtwerk und wird herangezogen, um herauszuarbeiten, ob, beziehungsweise inwiefern, die Perspektive des Kinos den gespaltenen Blick auf Bergsons Werk bestimmt, oder, ob Deleuze dem Bergsonismus auch inhärent und unabhängig davon zuschreibt, ganz allgemein inkonsistent zu sein. Stellenweise zieht daher auch diese Arbeit ergänzend Ausschnitte aus Bergsons Frühwerk, *Zeit und Freiheit* (ZF) hinzu. Eine Annäherung an eine eigenständige Perspektive Bergsons wird durch Hinzunahme von drei ausgewählten Vorlesungen angestrebt, die er von 1902-1903 am Collège de France hält (vgl. B-C, 17-33; 35-52; 103-116). Hier werden zentrale Momente entwickelt, die später in *Schöpferische Evolution* (SE) zur Ausreifung kommen. Da Deleuzes Perspektive den Interpretationshorizont vorgibt und sein Lektürepfad noch die Textauswahl bei Bergson festlegt, wird allein die Frage bearbeitet, wie das kinematographische Bewegungs-Bild nach Deleuzes zu verstehen ist. Insofern Deleuzes Kino-Bild mit seiner Interpretation Bergsons

zusammenhängt, wird damit zugleich die Frage gestellt, wer Bergson in diesem Rahmen ist. Bergsons eigener Standpunkt zum Kino-Bild allerdings übersteigt den Rahmen dieser Arbeit.

Was ist ein Kino-Bild? Ein Blick auf die Textstruktur von *Kino I* zeigt: Wenn Deleuzes Auseinandersetzung mit Bergson philosophischer Kern seiner Bestimmung des Kino-Bilds ist, ist auch diese Auseinandersetzung noch zweigeteilt. *Kino I* enthält zwei Kapitel, zwei Kommentare zu Bergson. Für den Rahmen von Deleuzes Kapitelgliederung ist relevant, dass er zwischen Ursache und Wirkung differenziert, ohne aber Wirkungen kausal von den Ursachen her zu bestimmen (vgl. LS, 125): Das erste Kapitel und Bergson-Kommentar, zugleich Einstieg in das Werk überhaupt, wendet sich Fragen der Genese zu – Ursprung des Kino-Bilds. Welche (primär technischen und materiellen) Voraussetzungen mussten für das Aufkommen des Kino-Bilds erfüllt sein? Der zweite Bergson-Kommentar und viertes Kapitel betrachtet das Kino-Bild als eigenständige Wirkung. Fragen, die hier gestellt werden, behandelt die Wirkung, Kino-Bild, auf einer eigenständigen Ebene, die nicht mehr durch ihre Genese bestimmt wird (vgl. ebd.): Welche Elemente hat das Kino-Bild als solches an sich – und in welchen Verhältnissen stehen diese Elemente zueinander? Insofern das erste Kapitel im Fokus dieser Arbeit liegt, werden zunächst drei Aspekte aufgegriffen, deren Zusammenspiel Deleuze hier als Ursache für das Kino-Bild in Aussicht stellt: 1. Trennung von Aufnahme und Projektion, 2. Bewegliche Kamera; 3. Montage (vgl. BB, 16). Damit ist zunächst allein eine Sachebene der Entstehung des Kino-Bilds angesprochen.

Deleuzes Bergson-Lektüre inspiriert nicht nur Deleuzes Sachbegriff des Kino-Bilds, sondern maßgeblich auch die Weise seines Philosophierens. Mit der Sachebene (*Was ist ein Kino-Bild?*) verquickt ist auch eine Methoden-Frage. Ein falsches Herangehen versperrt das inhaltliche Verständnis dessen, was das Kino-Bild ist, während nur die immanente Erarbeitung des thematischen Kino-Bilds allmählich ein entsprechendes Verständnis von Philosophie entfaltet. In diesem Sinn wird das Kino-Bild im ersten Teil dieser Arbeit in einer Parenthese zwischen zwei Problemachsen entwickelt: In „D’une image à l’autre ? Deleuze et les âges du cinéma“ (FC, 145-163) gibt Jacques Rancière ein falsches, dialektisches Verständnis von Deleuzes Kino-Bild auf Sachebene. Davon grenzt sich Deleuze unstrittig mit Bergson ab. Später wird eine Wiederaufnahme Rancières die Brücke zum Verständnis einer falschen Methode schlagen. Der Rückblick wird zeigen, dass ein dialektisches (Verständnis von) Kino-Bild in Rancières Dialektik des Kino-Bilds bereits methodisch angelegt war. Ein Alternativvorschlag einer stärker historisch fokussierten Methode (vgl. Deamer 2021) wird ebenfalls abgewiesen: eine historische Lesart von *Kino I* kann nicht ermöglichen, fehlende

sachliche Kontingenz zwischen Bergson und Deleuzes Bergson in *Kino I* zu etablieren. Der erste Teil dieser Arbeit wird vollständig zwischen diesen beiden Problemachsen aufgespannt, er wird zwischen der Abgrenzung zu einer Dialektik und einem Historismus entwickelt.

Teil 1: Basierend auf dem Problemhorizont, der für ein Verständnis des kinematographischen Bewegungs-Bilds aus *Kino I* entfaltet wird, wird ein genereller Überblick und Vergleich zwischen Bergson und Deleuze erarbeitet. Angesichts der Ausgangslage ist die Gegenüberstellung grundsätzlich asymmetrisch angelegt. Es werden Differenzen auf zwei verschiedenen Ebenen betrachtet: auf Sachebene und auf Ebene der Methode. Erste liefert zwei Auffassungen des kinematographischen Bewegungs-Bilds. Da Deleuzes Text Grundlage der Untersuchung ist, wird hinsichtlich einer Methode untersucht: Wenn Deleuzes Vorgehen bedeutet, sich für den Entwurf seines Kino-Bilds an Inhalten Bergsons zu bedienen, wie unterscheidet sich dann Deleuzes Bergson von Bergson selbst? Beide Ebenen sind untrennbar miteinander verbunden.

Auf Sachebene werden hinsichtlich der Differenz zwischen Deleuzes und Bergsons Kino-Bild drei Thesen entwickelt:

- (1) Das Kino-Bild ist unteilbare Einheit bei Bergson; fragmentarisches Ganzes bei Deleuze.
- (2) Bei Bergson ist das Kino-Bild in einer psychologischen Dauer begründet; bei Deleuze in einer a-personalen Zeit.
- (3) Die Frage nach einer elementaren Zusammensetzung des Kino-Bilds führt nach Bergson in eine Sackgasse. Deleuze bietet eine genetische Analyse universeller Bedingungen – weder dialektisch noch im Sinne Bergsons.

Eine Zusatzthese wird hinsichtlich einer methodischen Differenz aufgestellt:

- (4) Jedes Aufgreifen von Bergson durch Deleuze im Kino-Bild ist durch eine Voraussetzung bedingt, die für Bergson illegitim ist: Ein qualitativer Unterschied (personale vs. a-personale Zeit) wird behandelt, als wäre er graduell.

Sofern Deleuzes Rezeptionsverhältnis zu Bergson zentraler Teil seines methodischen Vorgehens beim Erfassen des klassischen Kino-Bilds ist, werden für Deleuzes Bergson-Bezug drei Linien entwickelt, deren spezifische Fassung an *Kino I* orientiert ist.

- (1) Deleuze über Bergson
- (2) Deleuze inspiriert durch Bergson
- (3) Deleuzes eigene Philosophie

Teil 2: Ein relativ unabhängiger, zweiter Teil dieser Arbeit ist eine Textanalyse des ersten Kapitels von *Kino 1*: „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26). Einer gegenstandsimmanenten Struktur des Kino-Bilds folgend, erarbeitet ein Abschnitt zunächst Bergsons Kinophilosophie unabhängig von Deleuzes Rezeption (2.1). Ein zweiter Abschnitt betrachtet technisch-materielle Bedingungen des klassischen Kino-Bilds (2.2) und ein dritter untersucht die Rolle, die Deleuzes Bergson-Rezeption dabei spielt (2.3), wobei diese anhand der drei Linien nachvollzogen wird, die in *Teil 1* entwickelt wurden. Im Ergebnis der Textanalyse bestätigen sich schließlich auch die Thesen (1), (2), (3) und eine Zusatzthese (4) aus *Teil 1*, die insgesamt einige Differenzen zwischen Deleuze und Bergson betreffen.

Einstellung einer Problemachse: Von „Kino ist Welt“ zu „Welt ist Kino“?

„Das Kino ist nicht der Name einer Kunstform. Es ist der Name für die Welt.“ (frei übers. nach: FC, 148) In diese Formel gießt Rancière, was er als logische Konsequenz aus Deleuzes Kinophilosophie zieht. Anhand dieser Formel wird daher gezeigt, wie eine Dialektik bei Rancière das Verständnis des kinematographischen Bewegungs-Bilds nach Deleuze (Sachebene) notwendigerweise verbaut. Gleichzeitig wird eine Abgrenzung zu einer Dialektik herausgearbeitet, in der Bergson und Deleuze übereinstimmen. Dialektik ist dabei zunächst rigoros als Methode zu verstehen, welche die Tendenz hat, das Spiel eines Oppositionspaares zu entgrenzen und zu einer Totalität zu treiben. Eine Abgrenzung, in der beide Aspekte (Sachebene und Methode) immer schon innerlich verschränkt sind, ist integraler Bestandteil des Kino-Bilds und liefert daher schließlich einen ersten Ansatzpunkt hinsichtlich der Frage: *Was ist ein Kino-Bild?* Es muss allein noch vorweggeschickt werden, dass Deleuzes, Bergsons und Rancières Begriffe einer Dialektik jeweils in gänzlich unterschiedlichen Kontexten stehen, sodass Dialektik zunächst ein sehr weit gefasster Begriff sein muss. Deleuzes Begriff der Dialektik zunächst steht in engem Zusammenhang mit Hyppolites, aber auch mit Kojèves Hegel-Rezeption. Dessen Reformhegelianismus prägte die französische Hegel-Rezeption der 1950er Jahre maßgeblich (vgl. Rabaté 2022, 206-210). Diese und Merlau-Pontys phänomenologische Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt scheint Deleuze primär im Blick zu haben und abzuwehren (vgl. Balke u. Rölli 2015, 11), wenn er einerseits sich von einer Dialektik abgrenzt und andererseits sich auf Bergson bezieht, um eine Dialektik mit dessen Hilfe abzuwehren. Wenn Bergson selbst sich gegen Idealismen wehrt, ist vor allem Kant zentraler Gegner seiner Kritik an dialektischen Begriffen (z.B. Begriffe der Ordnung und des Nichts, vgl. SE, 250-269) (vgl. u.a. Barthélemy-Madaule 1966; Riquier 2013, 35-59). Zudem wehrt er sich gegen ein empiristisches Begriffs- und Gegenstandsverständnis, das seinerzeit in den exakten Wissenschaften vorherrschte (vgl. MG, 15-36; Riquier 2013, 58; ZF, 125-149). Rancière

schließlich steht einer bestimmten Dialektik nicht abgeneigt gegenüber. Vielmehr steht seine Philosophie in Kontingenz zu einer primär politischen Philosophie, die das eigene dialektische Verständnis auch auf ein (Begriffs-)Verständnis der Dinge legt (vgl. u.a. Kleesattel 2016). Insgesamt kann Rancières dialektische Lesart von Deleuzes Kinophilosophie auch als Zuspitzung einer Tendenz gelesen werden, die in Deleuzes Kinophilosophie angelegt sei: Deleuze sei geneigt dazu, Kino-Bild und Welt einander immer weiter anzunähern, bis ihr Unterschied – kaum noch wahrnehmbar – verschwindet (vgl. FC, 147). Deleuzes Verständnis und Kritik einer Dialektik ist allerdings gerade gegen eine derartige Tendenz einer Totalisierung gerichtet. Daher soll eine immanente Abgrenzung mit Bergson zu Rancière erarbeitet werden. Eine Konvergenz zwischen Deleuze und Bergson hierin ist nur Ausgangspunkt für den übrigen Teil dieser Arbeit, der sich einer Herausarbeitung der bedeutenden Differenzen widmet.

Formal folgt die saubere Folgerung Rancières (siehe Zitat zu Beginn) unmittelbar auf eine Darlegung ihrer Prämissen. Es sei die Aufhebung der Opposition zwischen psychischem Bild und physischem Ding, die es Deleuze erlaube, das Bild nicht als Doppel der Dinge, sondern als die Dinge selbst zu deklarieren (vgl. FC, 147). Indirekt greift Rancière die Kontinuität auf, die Deleuze mit Bergson hinsichtlich des Bildes auf materieller Ebene zwischen zwei Polen errichtet: Bilder, die Dinge selbst sind, auf einem Ende; Wahrnehmungs-Bilder auf dem anderen Ende (vgl. BB, 93f). Rancière schreibt Deleuzes Analyse global zu, allegorisch zu verfahren (vgl. FC, 158), hält dessen Bergson-Bezug in dessen Kinophilosophie für eine Übertragung oder Anwendung. Damit schließt Rancière von vornherein aus, überhaupt die Frage nach einer qualitativen Differenz zwischen Deleuzes kinematographischem und Bergsons Bewegungs-Bild zu stellen und bringt stattdessen beide in ein Verhältnis, darin Deleuze nur eine exemplarische Verlängerung Bergsons ist. Rancière impliziert eine Kontinuität zwischen Deleuze und Bergson, die darauf hinausläuft, beiden undifferenziert idente Positionen zum (Kino-)Bild zuzuschreiben (vgl. FC, 147). Einerseits wird auf Sachebene behauptet, Kino-Bild (Deleuze) und Welt-Bild (Bergson) seien ident (vgl. ebd.). Andererseits werden auch die Weisen, wie Bergson und Deleuze in einer Ontologie des Bildes Kontinuität (zwischen Körper und Geist (Bergson), zwischen Leinwand und Licht-Bildern (Deleuze)) herstellen für übertragbar, austauschbar – ident – genommen (vgl. FC, 158).

In Rancières Auffassung fügt sein formaler Nachweis von Deleuzes Umkehrung (vom Bild als psychischen Doppel der physischen Dinge zu doppelten Bild-Dingen) dieser Umkehrung selbst nichts hinzu. Rancières Verständnis einer in sich gespaltenen, dialektischen Ding/Bild-Einheit ist aber nicht das Gleiche wie Deleuzes Verständnis *eines* Kino-Bilds. In

diesem Sinn ist Rancières Formalisierung dessen, was Deleuze umkehre, oder miteinander identifiziere nicht Nichts, beziehungsweise gerade Nichts – Nichts als das einzig Logische, was schließlich doch ein bestimmtes Nichts ist: das einzig Logische als Nichts. Für Rancière galt eine einzige Trennung. Sie verlief zwischen ideellen Bildern und realer Materie, zwischen Repräsentierendem und Repräsentiertem. Insofern Bergson diese einzige Differenz bereits aufgehoben habe, kann Rancière eine einzig logische Konsequenz fassen: eine absolute Kontinuität, die bruchlos von Bergsons Bewegungs-Bildern als die Dinge selbst zu Deleuzes kinematographischen Bewegungs-Bildern führt. Nicht allein die Betrachtung einer Differenz zwischen Bergson und Deleuze wird unmöglich, eine Nivellierung zwischen Kino und Welt bereitet sich vor, die Rancière schließlich Deleuze selbst vorhalten wird.

Das inhärente Problem eines dialektischen Oppositionspaares, Ding und Bild, zeigt bereits Bergson (vgl. MG, 10-12). Diese gesplante Einheit ist aber Grundlage für das totalisierende Spiel, in dem beide Seiten aufeinander verweisen, nahezu ident, doch nie vollständig deckungsgleich und dennoch eins sein können. Indem Rancière jeden Unterschied aufhebt, kulminieren die dimensional Pole – Ding-Bild und Wahrnehmungs-Bild – sowie etwaige qualitative Unterschiede zwischen Deleuzes kinematographischem Bewegungs-Bild und Bergsons Bewegungs-Bild in eine undifferenzierte Masse, die absolute Identität oder Nichts ist. Es ist der vorausgesetzte Horizont von Rancières (Verständnis einer) Dialektik der Dinge (vgl. u.a. Kleesattel 2016), der Rancière schließlich dazu veranlasst, die logische Verfolgung vom Kino-Bild bis an den Rand der Welt zu treiben – während die Entgrenzung nur logisch folge, der sie nur logisch folge, die nur logisch folge. Wenn Rancière die Dialektik eines Kino-Bilds aufzeigt und sich dabei auf Deleuzes Kino-Bild bezieht, geht er fundamental an ebendiesem vorbei. Rancière formalisiert Deleuzes Kino-Bild und fügt ihm Nichts hinzu, sodass überhaupt erst ein Gesplantes zweierlei – Gegenstand und Wesen dieses Kino-Bilds dialektisch (verzerrt) wird. Die kanonisch gewordene Kritik, welche Bergson am Begriff des Nichts, am Begriff von Ordnung und Unordnung formuliert (vgl. SE, 250-269) zeigt sich einmal mehr in Gestalt einer bestimmten Ordnung,⁵ eines bestimmten Nichts: dialektische Logik. Insgesamt zeigt sich: Auf einer Sachebene verfehlt Rancière Deleuzes Kino-Bild. Doch eine Dialektik (im Verständnis) der Dinge fließt nicht nur implizit in Rancières Deutung von Deleuze ein. Wo das Problem von Rancières Vorverständnis in einer Grenzverwischung zwischen Kino

⁵ In einer Vorlesung die Deleuze an der École Normale Supérieure hält, gibt Deleuze Bergsons Position im dritten Kapitel der *Schöpferischen Evolution* (vgl. SE, 215-307) wieder (vgl. Deleuze 2004). Dieses Kapitel enthält Bergsons Kritik am Begriff der Unordnung, der zwingend stets eine bestimmte Ordnung etabliert.

und Welt aufholt, unterstellt Rancière Deleuze endlich explizit, dass dessen Kinophilosophie dialektisch sei (vgl. FC, 159). Die unterstellte Logik stellt sich selbst.

An dieser Stelle ist Bergson heranzuziehen, um eine Kritik an Rancière zu formulieren. Rancières Missverständnis betrifft nicht erst Deleuze, aber verkennt bereits die Basis von Deleuzes Kino-Bild: Bergson. Zwischen Bergson und Deleuze liegen zentrale Unterschiede, die in dieser Arbeit allmählich herausgearbeitet werden. Eine Entgegnung, die sich an Rancières Deleuze-Interpretation richtet, muss allerdings betrachten, inwiefern Deleuze und Bergson in einigen Aspekten übereinstimmen, die Rancière bereits verkannte: Zum einen baut Deleuzes Kino-Bild zentral auf Bergsons Bild-Begriff in *Materie und Gedächtnis* (MG) auf und ist an dessen Kritik an einem Verständnis des Bilds als Repräsentation (idealistisch oder realistisch) geknüpft, das dieser dort entwickelt (vgl. MG, 10-12). Zum anderen hebt Deleuze Bergsons Kritik an der verzerrenden Wirkung eines Begriffsverständnisses einerseits des Nichts (vgl. HBzE, 63-65) andererseits der (Un-)Ordnung (vgl. Deleuze 2004, 181) positiv hervor: Bergson zeigt, inwiefern diesem die Tendenz einer Totalisierung inhäriert. Ihre übereinstimmende Kritik eines Missverständnisses (vgl. Fruteau de Laclos 2017, 231) von (Kino-)Bild und Dialektik ist Ausgangspunkt elementarer, inkrementeller Überschneidung zwischen Bergsons Bewegungs-Bild und Deleuzes Kino-Bild.

Wenn Deleuze schreibt, seine Klassifikation des Kinos sei Naturgeschichte (vgl. U-BB, 70) und Rancière ihm vorhält, in keiner Weise vom Kino zu sprechen, weil er eine Art Naturphilosophie betreibe, übersieht Rancière Deleuzes Hintergrund einer materialistischen These von Bergson⁶ (vgl. MG, 20-24). Aufbauend auf Bergson er-fasst Deleuze das kinematographische Bewegungs-Bild in einer materiellen Bewegung – Bildträger und Licht und Bewusstsein. Doch Rancières Dialektik und Verständnis der Dinge setzt Bild und Licht-Bewusstsein derart miteinander in Beziehung (vgl. FC, 148), dass ein zweiseitiges Ganzes entsteht, in dem das Problem bereits beschlossen liegt: (vermeintlich) Deleuzes Naturbegriff tendiere dazu, ins Absolute zu fliehen und absolut bedeutungslos zu werden. Doch Deleuze liefert eine Naturgeschichte des Kino-Bilds und des Kinos, die nicht in einem Begriffsverhältnis zum Kino steht, das dieses als Anwendungsgebiet behandelt (vgl. D-C44, 14), auf dass das Kino einer Klassifikation des Kinos mittels des Korrespondenzverhältnisses die an- und

⁶ Bergson selbst grenzt sich in *MG* von einem Materialismus ab (vgl. MG, 61). Materialistisch ist hier aber in einem anderen, sehr spezifischen Sinn gemeint. Materialistisch ist der Aspekt Bergsons, der die Dinge er-fasst, wie sie sind – zwischen einem reduktionistischen, materialistischen Ding und einer reduktionistischen, idealistischen Vorstellung (vgl. MG, 10). Damit prägt er zentral, was bei Deleuze als transzendentaler Materialismus bezeichnet wird (vgl. Schackert 2023, 180).

abnehmbare Beifügung des Kinematographischen zurückwerfe, um in Summe die kinematographische Klassifikation zu ergeben. Deleuze bezieht sich nicht für die ganze Natur und nicht für die ganze Welt *exemplarisch* auf das Kino.

In Deleuzes Worten ausgedrückt, kritisiert Bergson am Verhältnis von Allgemeinbegriffen zur Realität, dass die „dialektische Methode ihre Ausgangsbegriffe so weit fasse, dass sie wie zu große Konfektionskleidungsstücke ihren Trägern um den Leib schlottern“ (DSW, 197). Im Zentrum steht das Problem, das Bergson in *Materie und Gedächtnis* (MG) mit dem Bewegungs-Bild überwindet: Verhältnis von Körper und Geist; Bilder, die keine Projektion und Begriffe, die keine Repräsentation sind, da die Dinge selbst bewegte Bilder sind (vgl. MG, 45), deren einige Bewegungen von Wahrnehmungsorganen herausgegriffen und über Bewegungen in den Nervenbahnen bis in neuronale Bewegungen übersetzt werden (vgl. MG, 3-6). Das Begriffs-Bild oder Gedankenbild kann nicht *mehr* von der Wirklichkeit in sich tragen, abstrakt umfassen, als es ist – und es ist ein reduzierter Teil von dieser Wirklichkeit, an der es teilhat. Vom wirklichen Ding, Bewegungs-Bild, werden einige Bewegungen selektiv erfasst, Wahrnehmungs-Bild, sodass dieses zugleich Teil der Wirklichkeit und *weniger* als diese ist (vgl. HBzE, 38f; SE, 324). Die Dialektik, die Bilder im Repräsentationsschema nur auf die Seite eines losgekoppelten Bewusstseins stellen kann (immaterielle Ideen), oder – sofern die Bilder als Dinge behauptet werden – nicht mehr vermag, als die Bilder vom Bewusstsein loszulösen und in die Welt hinausschleudern, zirkuliert unaufhörlich um dieses Problem, das sie im Bann hält, das zu fassen sie (dialektisch) aber nie in der Lage sein wird (vgl. Robinson 2022, 25). Sie fasst nur einen abstrakten Unterschied zwischen Ding und Begriff (vgl. DBD, 55). Insofern Rancière in einem derartigen Begriff und Verständnis der Dinge verhaftet ist, muss er Bergson und Deleuze bereits in dieser gemeinsamen Grundlage verfehlen. Er kommt gar nicht mehr dazu, die Frage der Differenz zwischen Deleuzes Kino-Bild und Bergsons Bewegungs-Bild zu stellen. Wenn es um die – gemeinsame – Abgrenzung zu einer Dialektik geht, sei Bergson Deleuze zufolge ganz mit der Aufgabe befasst gewesen, endlich Bewegung ins Denken zu bringen (vgl. GS-GL, 269), was ihn naturgemäß von einer Dialektik unterscheide (vgl. HBzE, 61f; DW, 24).⁷ Entgegen eines formalisierenden Denkens begründe Bergsons erlebte Erfahrung die Intuition als Methode (vgl. HBzE, 23-51). Hinsichtlich einer methodischen Abgrenzung findet Bergsons (Intuition) Eingang in Deleuzes Methode des virtuellen oder transzendentalen

⁷ Deleuzes Anmerkung vergleicht konkret Bergson mit Hegel. Zu Deleuzes Anti-Hegelianismus (vgl. u.a. Cisney 2018. Zum Verhältnis zwischen Bergson und Hegel (vgl. u.a. Roni 2020; Vieillard-Baron 2001. Bergson selbst bezieht sich kaum auf Hegel. Es ist anzunehmen, dass Bergson und Deleuzes Anti-Hegelianismus durch einen geteilten (in diesem Fall positiven) Kant-Bezug vermittelt ist (vgl. Landes 2021, 170).

Materialismus (vgl. Moulard-Leonard 2008, 89-103), die Deleuzes Klassifikation des Kinos prägt (vgl. Schackert 2023, 180). Und doch liegt gerade hierin eine wesentliche Differenz zwischen Bergson und Deleuze, zwischen einer Intuition und einer „Intuition als Methode“ (HBzE, 23; siehe: 1.4.1) (vgl. Riquier 2008, 368).

Deleuzes Klassifikation des Kinos steht in einem inneren, materiellen Bündnis mit dem Kino. Deleuze betrachtet das Kino als solches in Zeichen, die Ausdrücke des Kinos selbst sind (vgl. GS-PP, 207) – und noch der Akt selbst, dem die kinematographischen Begriffe entspringen, ist mit Bergson gesprochen ein unteilbarer Geistesakt, keine additive Zusammensetzung von Teilen (vgl. ZF, 75-77). „Gern hätte ich Sätze zustande gebracht, die wie Bilder funktionieren und große Werke des Kinos « zeigen »“ (ebd.). Die Begriffe fürs Kino müssen philosophisch gebildet sein ohne dabei zu irgendeinem Zeitpunkt – ihrer Bildung oder des durchaus in sich bewegten Fortbestands ihrer Beziehung zum Kino – eine Herantragung von außen zu sein (vgl. GS-ZB, 87). Eine derartige Beziehung verlangt, dass dasjenige, was zum Kino geschrieben wird in dem Maße, da es Teil dessen ist, was das Kino ausmacht, auch die spezifisch historisch gewachsenen Begriffe miteinbezieht, die am Kino wirkten, mithin Anteil an seiner aktuellen Gestalt haben (vgl. GS-PP, 204). In diesem Sinn ist eine Abgrenzung zu mehreren Punkten einer dialektischen Philosophie integraler Bestandteil dessen, wie Deleuze das Kino-Bild auf Ebene der Methode, die auf Bergson aufbaut, entwickelt: Keine Begriffe, die von sich aus gen Totalität treiben, keine Trennung zwischen Ideellem und Realem (weder Repräsentation der Materie noch Sinn-Bilder, Metaphern, Allegorien). Für ein richtiges Vorverständnis von Deleuzes Kino-Bild (sachlich und methodisch), ist eine Kenntnis Bergsons und dessen Kritik einer Dialektik zunächst aber einfach und positiv auf Sachebene und auf Ebene der Methode vorausgesetzt. Rancières Deleuze-Rezeption berücksichtigt weder Bergsons Kritik einer Dialektik noch Bergsons Bild-Begriff noch dessen Intuition, sodass er Deleuzes Verständnis des Kino-Bilds in einem doppelten Sinn verfehlt.

Bereits in dem Moment, da Deleuze in *Kino I* mit einer expliziten Re-Konstruktion⁸ des Kino-Bilds nach Bergson beginnt, liegt eine Dopplung Bergsons in zweierlei Hinsicht vor. Hinsichtlich einer Sachebene: Damit ein spezifisches Verständnis des Kino-Bilds sich von Bergsons Bild-Begriff absetzen und dieses gleichermaßen benutzen kann, um sich daran zu entwickeln, ist Bergsons Bewegungs-Bild bereits vorausgesetzt. *Kino I* beginnt mit einer

⁸ Deleuze zufolge muss jeder Begriff eigens erschaffen werden, um eine Antwort auf ein philosophisches Problem geben zu können (vgl. WP, 93f). In diesem Sinn ist auch seine Wiederaufnahme Bergsons eher (Re-)Konstruktion von Bergsons Begriffen.

Beschreibung dessen, wie das Kino-Bild mit Bergson zu begreifen sei, wobei zugleich vorausgesetzt ist, dass ein (bergsonischer) Unterschied zwischen einem Bewegungs-Bild und einem idealistischen Bild gemacht wird. Hinsichtlich einer Methode: Wenn Deleuze zufolge Bergson damit beschäftigt war, Bewegung ins Denken zu bringen (vgl. GS-GL, 269), muss ein bei Deleuzes Kinophilosophie beginnendes Denken bereits derart – mit Bergson – bewegt sein. Ein sachgemäßes Verständnis von Deleuzes Kino-Projekt ist dadurch bedingt, dass (es) in gewisser Weise bereits bergsonisch aufgefasst wird. Eine Dopplung Bergsons ist auch notwendige Bedingung dafür, dass von Beginn an eine wesentliche und wesensmäßige Differenz zwischen Deleuzes Kino-Bild und Bergsons Bild besteht. Aus dieser zu Beginn kaum merklichen Dopplung erwächst eine immer stärkere Spannung zwischen der Frage, wer oder was Bergson in seinem eigenen Recht ist, und der Frage, ob und wie Deleuze nicht vielmehr von Anfang an Bergson illegitim überschreitet. Es lässt sich aber keine richtige „Methode“ – wie beispielsweise Rancières Dialektik – von außen herantragen, um das triadische Verhältnis aus Deleuze, Bergson und Kino zu begreifen. Vielmehr muss sich das richtige Verständnis immanent aus allmählicher Entfaltung dessen ergeben, wie Sachebene und Ebene der Methode im Rahmen von Deleuzes Kino-Bild ineinandergreifen: Die Legitimitätsfrage an Deleuzes Bergson im Deleuzes Kinophilosophie ist zweifach. Auf einer Sachebene: Liegt Deleuzes Kino-Bild (im Sinne Bergsons) auf einer kontingenten Entwicklungslinie mit Bergsons Bewegungs-Bild oder ist in ebendiesem Sinn eher von einem falschen Doppel zu sprechen? Auf Ebene der Methode: Liegen Deleuzes künstlerische Weiterentwicklung und Bergsons Intuition (vgl. BB, 21), zweite Hälfte der Wissenschaft (vgl. IM, 177), auf einer kontingenten Entwicklungslinie?

Von dieser Problemlage ausgehend wird zunächst eine globale Betrachtung von Deleuzes Kinophilosophie angestrengt, wobei ein Schwerpunkt auf *Kino I* liegt. Dabei wird sich Deleuzes Bergson-Bezug im Rahmen des kinematographischen Bewegungs-Bilds in dem Maß verkomplizieren, wie Deleuze nicht nur einen Bergson impliziert, einen anderen Bergson expliziert, aber auch explizit zwischen einem impliziten und einem expliziten Bergson unterscheidet – mal positiver Bezugspunkt, mal zentrale Abgrenzungsfläche. Ein Beginn mit Rancière führt zum Punkt der Überlagerung von Bergson und Deleuze – Deleuzes Bergson. So wie sich im Film erst allmählich zeigen kann, was sich zu Beginn darin Neues versteckt (vgl. BB, 15), kann erst im Laufe dieser Arbeit allmählich entwickelt werden, wo etwaige Differenzen hinsichtlich des kinematographischen Bewegungs-Bilds zwischen Deleuze und Bergson liegen. Um Deleuzes (Differenz-)Verhältnis zu Bergson zu bearbeiten, das sich ausgehend von Deleuzes Kinophilosophie zu Bergson hin streckt, muss mit der Frage begonnen werden, die auch Deleuze zu Beginn stellt: *Was ist ein Kino-Bild?* (vgl. BB, 13-16)

I. Was ist ein Kino-Bild? fragt Wer ist Bergson? Ein globaler Blick auf Deleuze und Bergson

1. Ein kinematographisches Bewegungs-Bild

Was ist ein Kino-Bild? In einem ersten Teil dieser Arbeit ist diese Frage Anlass für eine globale Analyse von Deleuzes Kinophilosophie. Ein Fokus liegt dabei auf Deleuzes dem ersten von zwei Werk-Bänden Deleuzes zum Kino – *Das Bewegungs-Bild. Kino 1.* und *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Beide Bände befassen sich mit je einer Art des Kino-Bilds, die je titelgebend und einmal charakteristisch für das klassische, einmal für das moderne Kino ist. Deleuze greift den zweiten Weltkrieg als historisches Ereignis heraus, welches das Aufkommen des zweiten Bildtyps bewirkt habe (vgl. BB 283-288; U-BB, 75). Doch würden beide Bände ein geschlossenes Inventar bilden, was diese Unterscheidung nachrangig macht. In einem Interview bekundet Deleuze, es gebe eine begrenzte Anzahl an universellen Elementen, die ein Kino-Bild zusammensetzen. Es seien allein nicht alle jederzeit gleichermaßen zugänglich (vgl. U-BB, 74f). Deleuzes Kinophilosophie ist zweigeteilt, während zugleich Historisches im Verhältnis zu systematischen Aspekten nachgereicht ist.⁹ In weiten Teilen ist Deleuzes Kinophilosophie eine Interpretation Bergsons, sodass Bergson sowie Deleuzes Bergson-Bezug zunächst wichtige Kontexte darstellen, um Deleuzes Kinophilosophie besser fassen zu können. Eine erste Frage lautet: *Wer ist Bergson?*

1.1 Bergson (ohne Deleuze)

In *Kino 1* bezieht sich Deleuze auf zweierlei Weise direkt auf Bergson, was primär entlang einer Werkeinteilung verstanden werden muss, die Deleuze zu Beginn von *Kino 1* bei Bergson trifft. Bergson ist positiver Bezugspunkt, erstes Kapitel aus *Materie und Gedächtnis* (vgl. MG, 1-65). Er ist negativer Bezugspunkt, viertes Kapitel aus *Schöpferische Evolution* (SE; vgl. BB, 11; 13).¹⁰ Diese beiden Textstellen verweisen jeweils auf Bergsons erste Publikation, *Zeit und Freiheit* (ZF). Über *Dauer und Gleichzeitigkeit* (DG) verläuft eine wichtige Verbindung zu Bergsons Spätphilosophie. Deleuze wird sich dieser Arbeit bedienen, um Bergsons Philosophie zu einem Monismus zusammenzubinden (vgl. Riquier 2008, 367). Entgegen der Ordnung bei Deleuze (*MG* sei weiter als *SE*, obwohl es früher entstand) bringt eine kurze Werkübersicht die vier Texte Bergsons in chronologische Reihenfolge: *ZF* – *MG* – *SE* – *DG*.

⁹ Grundsätzlich und im Rahmen der Kino-Bände ist Deleuzes Arbeitsweise ahistorisch. Keine primäre Chronologie der Dinge strukturiert seine Erzählung. Für eine Lesart, die entgegen der üblichen Deleuze-Rezeption die Relevanz historischer Aspekte akzentuiert vgl. u.a. Deamer 2009.

¹⁰ Insofern Deleuze aus *SE* auch die Möglichkeit der Erschaffung von etwas Neuem zieht, bezieht er sich (mitunter auch im Rahmen von *Kino 1*) positiv auf dieses Werk (vgl. Marrati 2007, 261).

Zeit und Freiheit (ZF) ist Bergsons thèse principale¹¹ und erscheint erstmals 1889 (dt. 1911) (vgl. Zanfi 2018, 56). Bergson zeigt zunächst, wie die meisten philosophischen Irrtümer aus der Verwechslung eines graduellen mit einem qualitativen Unterschied entstehen (vgl. ZF, 8f) und fundiert räumliche Quantität in einer psychologischen Zeit. Diese Zeit ist zwar heterogen, doch kontinuierlich, mithin stets einfach. So kehrt er ein hierarchisches Verhältnis zwischen Raum und Zeit, Objekt und Subjekt um. Exemplarisch sind Bergsons Analysen, die zeigen wie eine numerische Einheit in einem einfachen Geistesakt gründet (vgl. ZF, 75-77) und, dass keine freie Entscheidung aus Entscheidungspfaden summarisch rekonstruierbar ist (vgl. ZF, 156-168). In ZF bleibt ein nicht überwundener Parallelismus bestehen: oberflächliches Ich (in Kontakt mit dem Raum) und tieferes Ich (echte Dauer). Für eine systematische Lesart Bergsons (worin sich nicht nur Deleuzes Bergsonismus eingliedert), ist der Text zentrale Ausgangslage für die Probleme, entlang derer Bergsons Philosophie sich entwickelt.

Materie und Gedächtnis (MG) erscheint 1896 (dt. 1908; vgl. Bergson 1908).¹² Hier erarbeitet Bergson einen Weg, Körper und Geist auf materieller Ebene zu versöhnen (vgl. MG, 8) – ausgehend von einer Immanenz des Lebens (vgl. Worms 2012, 14). Insofern er sich gegen dualistische Annahmen über den Menschen richtet, sind Idealismus und Realismus, Spiritualismus und Materialismus Gegner gleichermaßen. Bergson nistet sich stattdessen – im Einklang mit dem Gemeinsinn – auf halbem Weg zwischen „Ding“ und „Repräsentation“ ein (vgl. MG, 1). Im ersten Kapitel entwickelt er eine Beziehung zur Phänomenologie, die später relevant wird (vgl. Worms 2012, 14). Innerhalb von Bergsons Gesamtwerk antwortet MG auf Probleme, die *Zeit und Freiheit* (ZF) unbeantwortet lässt (vgl. Riquier 2013, 35-37): eine profunde Trennung (1) zwischen Raum und Zeit einerseits, (2) zwischen einem oberflächlichen und einem tieferen Ich (vgl. ZF, 112) andererseits. MG untersucht, ob zwischen Körper und Geist eine qualitative oder bloß perspektivische Differenz liegt (vgl. Worms 2012, 9). MG entwirft schließlich eine Kontinuität zwischen Subjekt und Objekt, die Bewegung ist. Was bewegt wird, sind Bilder – materielle Dinge und subjektive Repräsentationen sind Bilder gleichermaßen, in diesem Sinn sei das ganze Universum Bild (vgl. MG, 12). 1910 überarbeitet Bergson sein Vorwort und stellt den Bild-Begriff dabei noch zentraler in den Vordergrund (vgl. Worms 2012, 6f). Nicht nur Deleuze wird die Relevanz des Bewegungs-Bilds hervorheben. MG löst einen Körper-Geist-Dualismus. Ungelöste Spannungen eines fortbestehenden, kosmischen

¹¹ Die thèse principale ist die längere von zwei Abhandlungen, die zusammen eine Doktorarbeit in Frankreich ausmachen. Bis 1903 war die thèse complémentaire auf Latein vorzulegen. Bergson verfasste seine zum Raum bei Aristoteles (vgl. Bague 2016; VII f.).

¹² Für eine umfassende Einführung in dieses Werk Bergsons vgl. u.a. Worms 1997.

Dualismus, führen problemgeschichtlich weiter zu *Schöpferische Evolution* (SE) (vgl. Worms 2012, 13).

Schöpferische Evolution erscheint 1907 (dt. 1912¹³). Es ist Bergsons Antwort auf Darwins „On the Origin of Species by Means of Natural Selection. Or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life“ (Darwin 2014). Es ist ein Versuch, Konsistenz zwischen der unüberbrückbar scheinenden Differenz herzustellen, die aus wissenschaftlicher Perspektive zwischen Evolution und Schöpfung liegt (vgl. Worms 2019, 7). In verschiedenen Spielarten des Finalismus und des Mechanismus identifiziert Bergson ein gemeinsames, erkenntnistheoretisches Problem, auf das beide zwei entgegengesetzte Antworten geben (vgl. SE, 53-55). Anschließend stellt er das Problem in den Kontext seines philosophiegeschichtlichen Traditionszusammenhangs. Im vierten und letzten Kapitel kulminiert Bergsons Analyse darin, dass der Kinematograph emblematisch aufgegriffen wird, um Bergsons Erkenntniskritik zu einer Darstellung zu bringen (vgl. Kessler 2003, 13). Im Werk Bergsons wird *SE* als Höhepunkt des Bergsonismus (vgl. Worms 2019, 7) bezeichnet. Erstmals kann die Trennung, die in *ZF* noch doppelt und fundamental ist, die *MG* allein auf Ebene des Individuums löst, aber auf kosmischer Ebene fortbestehen lässt, in der Einheit des Lebens kohärent und umfassend gelöst werden: Weil das Leben sich auf sich selbst zurückbiegt, erhält der Raum ein von der Zeit unabhängiges, kosmisches Fundament und ist nicht länger nur Abstraktion und Gegenstand der Zeit. Gleichzeitig schafft Bergson mit dem Paar „Schöpfung und Entgegengesetztes“ einen Dualismus, der sich bedeutend von den Kategorien, Sein und Nichts, unterscheidet (vgl. ebd., 11).

Dauer und Gleichzeitigkeit (DG) erscheint 1922 (dt. 2015) und ist eine Auseinandersetzung Bergsons mit der speziellen Relativitätstheorie. Diese Schrift kann als Intervention Bergsons verstanden werden, die einer Entgrenzung der Wissenschaft und der Vereinnahmung metaphysischer Gebiete durch sie entgegenwirken soll (vgl. Riquier 2008, 369). Bergson richtet sich gegen Physiker_innen seiner Zeit, die – über Fallen der Sprache stolpernd – (metaphysisch) fehlgeleitete Interpretationen der Relativitätstheorie anbieten. Sie sprechen von vielen Zeiten, Längenkontraktionen oder Ausdehnungen der Zeit (vgl. Lévy-Leblond 2007, 237-258). Im Rahmen des Gesamtwerks hält die Bergson-Forschung an einem irreduziblen Dualismus fest, der auch für diese Schrift gilt (vgl. u.a. Worms 2004b). Wenn

¹³ *L'évolution créatrice* wird in der ersten deutschen Übersetzung von 1912 unter dem Titel *Schöpferische Entwicklung* veröffentlicht. Unter dem Titel *Schöpferische Evolution* (SE) erscheint 2013 eine neue deutsche Übersetzung (vgl. Zanfi 2018, 19).

Bergson hier von einer einzigen Zeit spricht, gelte das nur hinsichtlich einer *materiellen* Zeit. In *DG* ist es vielmehr so, dass sich nicht mehr von *der* Zeit entgegen dem Raum sprechen lässt. Diese kann höchstens de jure vom Raum getrennt werden, rollt sich real aber in einer gegebenen Realität aus, dem Raum. Insofern im Raum Vielheit besteht, ist jede Begegnung der (psychologischen) Dauer mit einem Raum-Punkt singulär und die verschiedenen Rhythmen, die *der* Zeit durch die materielle Zeit gegeben werden, sind so multipel wie der Raum selbst. Es geht Bergson nicht darum, an der (gleichen) psychologischen Zeit festzuhalten, die er in *ZF* einführte. Vielmehr greift er diese auf, treibt sie weiter und hält an einem Dualismus fest (vgl. Riquier 2008, 367).¹⁴ In diesem Sinn lässt sich auch Deleuzes monistische Auslegung von *DG* im Licht eines größeren Werkzusammenhangs bei Bergson verstehen. Die Verortung von *DG* im Gesamtwerk Bergsons hängt wie bei keinem anderen seiner Texte unmittelbar mit den negativen Rezeption zusammen, die er als Reaktion auf die Publikation erfährt (vgl. Douglass 1998, 25). Es wird missverstanden, dass Bergson keine Kritik der Relativitätstheorie als solche, aber allein ihrer metaphysischen Bedeutung in Angriff nimmt.¹⁵ Auch ein Treffen zwischen Einstein und Bergson bleibt von dem fundamentalen Missverständnis geprägt (vgl. Worms 2019, 9-11) und so bewirkt die generelle Ablehnung einen verhältnismäßig geringen Forschungsstand zu *DG* (vgl. During 2019, 219).

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden zur globalen Orientierungshilfe in Bergsons Philosophie, die nicht von Deleuze her unterrichtet sein soll, alle genannten Werke in der kritischen und kommentierten Werkausgabe von Frédéric Worms herangezogen. Auch *Lire Bergson* (Worms u. Riquier (Hg.) 2013) wird der Bergson-Lektüre gegebenenfalls unterstützend beiseitegestellt.

1.2 Kino: Deleuze

Kino 1 und *Kino 2* liefern gemeinsam eine umfassende Taxonomie des Kino-Bilds, wobei erstes sich mit dem klassischen, zweites mit dem modernen Kino beschäftigt – Bewegungs-Bild und Zeit-Bild (vgl. Schackert, 212) Sowie das Kino selbst als signalisierende Materie verstanden wird, sind auch die klassifikatorischen Begriffe Teil des Kinos. Auf materieller Ebene besteht eine Kontinuität zwischen (1) Kino-Bild (kinematographisches Seins-Denken) und (2)

¹⁴ Deleuzes monistische Lesart Bergsons hierin lässt sich mit Bergson entgegen, dass ein Philosoph stets zwei – eine eigene und eine spinozistische – Philosophie habe (vgl. Bergson 1972, 1483). Zweite sei dadurch begründet, dass sie eine natürliche Tendenz sei, die der menschlichen Intelligenz innewohne, und in Richtung eines universellen Mechanismus nach Spinoza treibe (vgl. Riquier 2008, 367f.). Im Fall Deleuzes wäre dies ein Zeitmonismus, der nicht für Bergson gelten kann und zurückzuweisen ist.

¹⁵ Für eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses zwischen Einstein und Bergson vgl. u.a. Ansell-Pearson 2007b; During 2019; Dolev 2021; Lévy-Leblond 2007.

kinematographischen Klassifikationsbegriffen (ebenfalls kinematographisches Seins-Denken) (vgl. D-C55, 1). Hinsichtlich (1) sind große Filmemacher_innen daher notwendig auch große Denker (vgl. GS-KP, 199) und dem Kino kommt zu, selbst eine neue und eigene Metaphysik zu sein (vgl. D-C4, 3). Insofern das Kino ist, denkt es selbst. Hinsichtlich (2) entwickelt sich das Kino nie getrennt von (s)einem theoretischen Diskurs (vgl. U-BB, 73f). Dass das Kino sich entwickelt, bedeutet zugleich, dass sich seine theoretische Dimension entwickelt, wobei diese Dimension kein summarischer Teil des Kinos ist (analytisch an- und abnehmbar), sondern tiefgreifend und prägend mit dem Kino als Ganzes verwachsen ist. Kino-Bild und Klassifikationsbegriffe können keine dialektische Opposition nach Gegenstand und Begriff bilden, da zwischen ihnen kein qualitativer Unterschied besteht. Beide sind auf einer Ebene gleichermaßen Teil des Kinematographischen, Deleuze spricht von einer Immanenzebene (vgl. BB, 90).¹⁶ Aufgrund dieser Kontinuität ist Deleuzes Klassifikation immanenter Ausdruck des Kinos: Sie ist eine Symptomatologie (vgl. GS-GL, 272). Symptomatologie betont den systematischen Aspekt von Deleuzes Taxonomie. Das Kino ist aber auch historisch gewachsen. Zwar schreibt Deleuze keine Geschichte des Kinos (vgl. GS-VB, 257; U-BB, 70), doch Historizität ist durchaus ein sekundärer Aspekt seiner Klassifikation, die nicht reine oder äußerliche Systematik, aber historisch verankert ist: In diesem Sinn ist sie Naturgeschichte (vgl. U-BB, 74f). Materie (Kino) und Denken (klassifikatorische Begriffe) stehen einander nicht gegenüber (vgl. Deamer 2016, 63). Vielmehr verläuft ein Gebiet des Sein-Denkens, Immanenzebene, vom Kino-Bild kontinuierlich bis zu kinematographischen Begriffen und letztere sind eine spezifische Region dieses Gebiets, zeigen daher symptomatologisch eine Systematik des Kinos. Doch auch diese Systematik steht einer Geschichte nicht gegenüber. Insgesamt schreibt Deleuze daher kinematographisches Denken, das Naturgeschichte ist (historische Systematik), indem er sich mit Denken beschäftigt, wie es in die Materie, Kino, eingelassen ist – immanente Naturgeschichte (vgl. GS-KP, 199). Vor diesem Hintergrund einer Bestimmung von Deleuzes Kinophilosophie geht bereits klar hervor, dass die Verkopplung von Denken und Materie an der Materie des Kinos in Deleuzes vordergründigem Interesse liegt.

¹⁶ Als Immanenzebene wird Deleuze später eine spezifisch philosophische Ebene bezeichnen, auf der Begriffe entworfen werden. Er wird der Frage nach dieser Immanenzebene in *Was ist Philosophie?* (WP) ein ganzes Kapitel widmen (vgl. WP, 42-69). Zentral ist, dass sein Verständnis des Begriffs dabei nicht immateriell ist. Begriffe gelten nicht allein ob einer ideellen „Bedeutung“. Gerade ihre Materialität als Zeichen macht die Materialität der philosophischen Immanenzebene aus (vgl. Schackert 2023, 109-112). Es gibt keine Trennung (auch keine dialektische) zwischen Idee und Begriff oder Subjekt und Objekt. Es ist *eine* Immanenzebene und daher werden Bedeutung und Kino-Bild (materiell verstanden) selbst erst als Effekte auf einer Immanenzebene hervorgebracht (vgl. GS-IL, 365-367). Klar ist, dass die Materialität der Immanenzebene (nicht eines Begriffs allein, aber eines Kino-Bilds) im Kino eigene, spezifische Erscheinungsformen annimmt. Sie müssen an der Schnittstelle zwischen Philosophie und Nicht-Philosophie, Theorien und Begriffen einerseits und Bewegungs-Bildern andererseits gezielt herausgearbeitet werden – Kino-Bilder. Zum Zusammenhang zwischen Immanenzebene und Kino bei Deleuze vgl. u.a. Balke u. Rölli 2015, 14; Berressem 2015, 142.

Häufig wird ihm daher mangelnde Präzision im Umgang mit konkreten Film-Beispielen vorgeworfen oder kritisiert, dass seine Einteilung in zwei Kino-Bände – klassisches und modernes Kino – nicht halte (vgl. u.a. FC, 146f), da er in weiten Teilen beider Bände die gleichen Kinofilme aufgreife (z.B. *Citizen Kane* (Welles [Film] 1941) (vgl. u.a. BB, 45; ZB, 57); *Staroe i novoe* (Eisenstein und Grigori [Film] 1929) (vgl. u.a. BB, 57f; ZB, 207-209) oder *Ordet* (Dreyer [Film] 1955) (vgl. u.a. BB, 47; ZB, 222)) (vgl. Moulard-Leonard 2008, 144f).

Ein philosophisches Herzstück von *Kino 1* und *Kino 2* ist eine Auseinandersetzung mit Bergson (vgl. Rodowick 1997, 19). Das erste Kapitel von *Kino 1* und Analyse-Gegenstand dieser Arbeit steht mithin nicht allein im Kontext von Deleuzes Kinophilosophie, sondern auch im Kontext (s)einer Verarbeitung Bergsons. So führt die Frage: *Was ist ein Kino-Bild?* zur Frage: *Wer ist Bergson (für Deleuzes Kinophilosophie)?*

1.3 Deleuze und Bergson: Deleuzes Bergson-Bezug

Wer ist Bergson? Deleuzes Auseinandersetzung mit Bergson beginnt sehr früh. 1956 veröffentlicht er zwei erste Aufsätze: „Bergson 1859 – 1941“ (Deleuze 2003a) und „Der Begriff der Differenz bei Bergson“ (DBD). Bereits hier zeichnen sich zwei Linien ab, hinsichtlich derer Deleuzes Beziehung zu Bergson relevant sein wird: (1) *Deleuze über Bergson*: Bergson war lange Zeit in den Hintergrund geraten und erfreut sich erst durch Deleuzes Rezeption neuer Beliebtheit, ist dadurch aber durch einen starken Filter eingefärbt.¹⁷ (2) *Deleuze inspiriert durch Bergson*: Die Auseinandersetzung mit Bergson begleitet die Reifung von Deleuzes eigener Philosophie und treibt diese an. Endlich werden sich beide ersten Linien kreuzen: 1968 erscheint *Differenz und Wiederholung* (DW; dt.: 1992), das sich stark auf Bergson bezieht und durch Bergson inspiriert ist. Doch DW begründet eine dritte, eigenständige Linie: (3) *Deleuzes eigene Philosophie (zu Bergson)*. Einerseits verschwimmen die Grenzen zwischen reproduktiven und eigenen Anteilen in diesen Texten umso mehr, da sich die ersten beiden Linien hier vermischen. Andererseits ist Deleuzes eigene Philosophie mehr als allein summarische Zusammensetzung der ersten beiden Linien, zu der dann allein noch andere Lektüren hinzukämen.

1.3.1 Erstens: Deleuze über Bergson

In zehn Jahren, die zwischen einem ersten Aufsatz zu Bergson, „Bergson 1859 – 1941“ (vgl. Deleuze 2003a) und einer umfassenden Monographie, *Henri Bergson zur Einführung*¹⁸ (fortan:

¹⁷ Die Vereinnahmung Bergsons durch Deleuze ist ein zentrales Thema der Bergson-Forschung. Für weiterführende Literatur hierzu vgl. u.a. Gunter 2009; Lapoujade 2012; Riquier 2008.

¹⁸ Für eine textbasierte Kontextualisierung von *Henri Bergson zur Einführung* (HBzE) vgl. Lundy 2022.

HBzE), die Deleuzes 1957 zu Bergson veröffentlicht, vergehen, bemüht sich Deleuze kontinuierlich darum, Bergsons Philosophie zu Anerkennung zu verhelfen (vgl. Ansell-Pearson 2007a, 57). Er gibt 1957 eine Sammlung an Texten Bergsons heraus, *Philosophie der Dauer* (fortan: *PD*), und hält von 1959-60 eine Vorlesungsreihe zu Bergson (vgl. ebd.), so wie einzelne themengebundene Vorträge (z.B. zu Kapitel III aus *Schöpferische Evolution* (SE)) (vgl. u.a. Deleuze 2004, 151-188).¹⁹

Zwar erhält Bergson noch zu Lebzeiten große Anerkennung. *Schöpferische Evolution* (SE) wird 1927 sogar mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet (vgl. Weinmann 2020, 12). Allerdings stellen sich zu Lebzeiten auch in Frankreich einige Kräfte gegen Bergson (vgl. ebd., 11) und eine internationale Rezeption zerbricht mit dem ersten Weltkrieg nahezu vollständig (vgl. Zanfi 2018, 266-268). Wenn es auch gegenwärtig wieder eine starke, internationale Forscher_innengemeinschaft gibt – sie variiert trotz allem stark zwischen nationalen Grenzen²⁰ – ist Deleuzes Beitrag zur Retablierung Bergsons nicht wegzudenken (vgl. Ansell-Pearson 2007b, 1112). Doch anstatt maßgetreue Portraits einiger Philosophien anzufertigen, erschafft noch Deleuzes rekonstruktiver Bergson-Bezug primär eine philosophische Karikatur Bergsons (vgl. Marrati 2007, 262). In einem Maß, das weit über das Gewöhnliche hinausgeht, tragen Deleuzes philosophische Biographien einen Eigenstempel. Insofern Deleuzes Arbeit zu Bergson Grund und Bezugspunkt dafür ist, dass und wie Bergson zeitgenössisch rezipiert wird, prägt Deleuze Bergsons „fragile Identität“ (Riquier 2007, 357) maßgeblich. Dies ist umfassend Problem und Thema für aktuelle Forschung zu Bergson (vgl. u.a. Moulard-Leonard 2008; Riquier 2008; Robinson 2009; 2022; Salman 2004; Worms 2004a).

Anmerkung zu 1.: Eine Abgrenzung zu Bergsons eigener Philosophie verläuft im Wesentlichen entlang dieser ersten Linie. Insofern Deleuze bereits in *HBzE* beginnt, in einem relevanten Ausmaß eigene Elemente in Bergsons Philosophie einzuweben, bleibt Bergsons eigene Philosophie auch unerreicht, wo Deleuze allein ihre Rekonstruktion anstrebt. Bergsons Philosophie ist von *Linie 1* an Außenbereich von Deleuzes Bergson-Bezug und uneinholbar. Die nachträgliche Systematisierung von Bergsons Werk zu einem philosophischen Oeuvre (vgl. *HBzE*, 23f) ist eher bemüht um eine umfassende Ent-Spiritualisierung des Werks als um eine kontextsensible Wiedergabe (vgl. Madelrieux 2013, 104).

¹⁹ Für eine Kontextualisierung der Deleuze-Vorlesung vgl. u.a. Ansell-Pearson 2007a.

²⁰ Die „Bergson Bibliography“ liefert diesbezüglich einen guten Überblick. Sie berücksichtigt Forschungsliteratur aller Kontinente (vgl. Société des Amis de Bergson (Hg.) 2024, Zugriff: 06.02.2026).

Auch die anderen beiden Linien haben einen eigenen, direkten Bezug zu Bergsons Philosophie, wobei der Eigenanteil von Deleuze dort tendenziell inkrementell zunimmt.

1.3.2 Zweitens: Deleuze inspiriert durch Bergson

Innerhalb der Philosophie Deleuzes entfaltet sich auf mehreren Entwicklungslinien, die für Deleuze zentral sind ein zentraler Einfluss Bergsons, der auf konzeptueller Ebene relevant ist (vgl. u.a. Ansell-Pearson 2007b; Hammer 2007, 60-68; Moulard-Leonard 2008): Virtualität und Möglichkeit (vgl. Murayama 2021), Differenz (vgl. u.a. Borradori 2001, 1-20; Hammer 2007, 60-68), Vielheit (vgl. u.a. D-CM; Dolev 2021; Vieillard-Baron 2001), um nur einige zu nennen. Ein erster Aufsatz ist nur beispielhaft für diese Linie: „Der Begriff der Differenz bei Bergson“ (DBD). Seine Relevanz wurde lange Zeit übersehen (vgl. Borradori 2001, 1; 15). Rückblickend ist der Text aber auf einer Linie einzuordnen, auf der Bergson weniger Forschungsgegenstand maßstabsgetreuer Rekonstruktion, mehr wichtige Inspirationsquelle für die weitere Entwicklung von Deleuzes eigenen Konzepten ist. Ein Einfluss Bergsons im Rahmen einer überwiegend eigenen philosophischen Entwicklung von Deleuze setzt damit sehr früh ein und zieht sich auf mannigfaltige Weise kontinuierlich bis in Deleuzes Spätwerk (u.a. *Kino 1* und *Kino 2*) (vgl. Ansell-Pearson 2015, 81). Auf einer zweiten Linie von Deleuzes Bergson-Bezug steht weniger das Interesse im Vordergrund, Bergsons Philosophie an besonderen Momenten zu stilisieren, als vielmehr eigene Ideen auszureifen. Eine von starkem Eigeninteresse gelenkte rekonstruktive Wiedergabe fremder Konzepte ähnelt eher punktuellen Interventionen im Diskurs, zeichnet eher Zerrbilder als vollständige Bilder (vgl. Hardt 1993, xix).

1.3.3 Drittens: Deleuzes eigene Philosophie (zu Bergson)

Das erste Werk, das Deleuze als sein eigenes philosophisches Werk bezeichnen wird, ist *Differenz und Wiederholung* (DW; vgl. U-P, 217f). Zweifelsohne spielt Bergson hier auf beiden der früheren Linien eine maßgebliche Rolle.²¹ Dabei verschwimmt und wird unkenntlich, wann eine Vokation Bergsons eher eine Rekonstruktion (1) zu Bergson oder (2) zu einem Konzept inspiriert durch Bergson einleitet; wann sie eher eine Tendenz bezeichnet, die auf (1) Bergson oder auf (2) eine Inspiration durch Bergson zurückgehe, Deleuze aber weiterdenke; wann sie eher eine Annahme expliziere, die implizit in (1) Bergsons Philosophie oder (2) einer Philosophie, wie sie durch Bergson inspiriert sein muss, enthalten sei. Wie Deleuze später schreiben wird, begründet ein erstes Element, *DW*, eine ganz neue Ebene, Deleuzes Philosophie (vgl. WP, 48-51). Auf dieser Ebene liegt auch *Kino 1*.

²¹ Zum Einfluss Bergsons in *DW* vgl. u.a. Hasegawa 2025; Sholl 2012.

Element und Ebene bleiben zwar streng unterschieden, doch durchläuft jedes Element die gesamte Ebene und kehrt wieder zu sich zurück (vgl. WP, 46), sodass Deleuze schließlich in einem Interview zu *Kino 1* sagen wird, es sei nicht möglich, ein einziges der eigenen (späteren) Werke nicht auch im Licht von *DW* zu lesen (vgl. U-P, 217f). Zwischen beiden Kino-Bänden und *DW* besteht eine innere Verbindung, die keine lineare Chronologie ist. Beginnt Deleuzes eigene Philosophie auch mit *DW*, durchläuft jedes Werk, das er dieser Ebene später noch hinzufügt, die Ebene ausgehend von einem eigenen Standpunkt (vgl. WP, 49f). Von Werk zu Werk wird *DW* anders miteinbezogen und akzentuiert. Eine Einflusslinie, die von den Kino-Bänden zu *DW* zurückgeht, ist in Deleuzes Kinophilosophie zentral und verlangt, beide Teile vor diesem Horizont zu lesen.²²

Doch in den Kino-Bänden verlaufen auch zentrale Linien von Deleuzes Whitehead-Lektüre (vgl. Robinson 2022), der Einfluss einer russischen Linie liegt vor (vgl. Douglass 1998, 25) und es führen auch Linien zu Merlau-Ponty (vgl. u.a. Olkowski 2015), oder allgemeiner noch zu Deleuzes generellem Bezug zur Phänomenologie (vgl. u.a. Barbosa 2013; Hagin 2013; Worms 2004a). Deleuzes Begegnung mit Nietzsche spielt eine maßgebliche Rolle, da sie allein bereits Deleuzes allgemeinen Umgang mit Ästhetik prägt (vgl. Douglass 1998, 25). Insgesamt kreuzen sich verschiedene Lektüren Deleuzes in seiner Kinophilosophie noch untereinander (vgl. Douglass 1998, 25).

1.3.4 Kino 1: Deleuzes Bergson-Bezug in drei Linien

Wie lässt sich auf Deleuzes Kinophilosophie blicken, wenn sie primär im Zusammenhang mit Deleuzes Bergson-Rezeption betrachtet wird? Beide Kino-Bände sind Deleuzes eigenes, philosophisches Werk.²³ *Kino 1* und *Kino 2* liegen auf der dritten Linie seines Bergson-Bezugs. Unter anderem besteht eine gewisse Kontinuität zu *DW* und dem Bruch mit der Chronologizität, den Deleuze dort entwickelte (vgl. Deamer 2011, 375f). Zusätzlich sind in Deleuzes Kino-Bänden auch Bergson-Bezüge vorhanden, die in Kontinuität zu den beiden anderen Linien stehen. Das Modell eines dreiteiligen Bergson-Bezugs berücksichtigt diese *perspektivische* Irreduzibilität (vgl. Meillassoux 2008, 67f), sofern noch zwischen den drei Linien von Deleuzes

²² Für Deleuzes Kino-Bände im Horizont von *DW* vgl. u.a. Deamer 2009, 161-187.

²³ Zur allgemeinen Vertiefung und Kontextualisierung von Deleuzes Kino-Bänden vgl. u.a. Benner 2016, Bogue 2003; Colman 2003; Deamer 2016; Kennedy 2000; Marrati 2008; Martin-Jones 2011; Pisters 2012; Rodowick 1997; Rushton 2012. Für einen expliziten Fokus auf *Kino 1* vgl. u.a. Viegas 2023. Für Arbeiten, die Deleuzes Kino-Bände zwar als dessen eigene Philosophie aufgreifen, doch diese primär in den Horizont einer Auseinandersetzung mit Bergson stellen vgl. u.a. Douglass 1998; Mullarkey 2015; Panéro 2018; Salman 2004; Schackert 2023.

Bergson-Bezug unauflösbare Binnendifferenzierungen auftreten. Zunächst wird Vorhandensein aller drei Bezugsarten in *Kino I* nachgewiesen.

(1) In den *Kino I* entwickelt Deleuze eine Position zu Bergson, die Zusammenhänge zwischen Bergsons Werken zu rekonstruieren beansprucht: *Kino I* nennt *Schöpferische Evolution* (SE)²⁴ ein Regressionsmoment, *Materie und Gedächtnis* (MG) einen Höhepunkt (vgl. BB, 13-15) der Philosophie Bergsons.

(2) In den *Kino*-Bänden entwickelt Deleuze auch Positionen, die inspiriert sind durch Bergson: Deleuze bezeichnet Bergsons Kinophilosophie in *SE* als allzu summarische Kritik (vgl. BB, 11). Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass dieser Vorwurf im Kontext einer vorausgesetzten Dopplung Bergsons steht, denn Deleuze nimmt ein Konzept Bergsons in Anspruch, um sich gegen Bergson selbst zu wenden, ohne dies explizit zu machen. Bereits in *ZF* stellt Bergson das summarische Verfahren (Zusammenzählen verschiedener Raum-Punkte in einer äußeren Bezugnahme) einer zweiten Betrachtungsweise gegenüber (vgl. *ZF*, 107-109). Sie wird erreicht, indem ein_e Betrachter_in sich in die Dauer der Dinge selbst versetzt (vgl. *D-C*, 18-22), was im Rahmen von *ZF* noch eine rein subjektive Dauer ist – das eigene, psychologische Erleben (vgl. *ZF*, 127-129). Konzeptuell knüpft *Kino I* nicht allein in methodischer Hinsicht, aber auch an sachliche Gegenstandsbestimmungen Bergsons an. Zentral für Deleuze ist Bergsons „moderne[] Auffassung von Bewegung“ (BB, 20f), die Deleuze schematisch in drei Thesen fassen und mit Eigenanteilen überformen wird. Deleuze wird einen Bezug zwischen Bergsons Bewegung und dem klassischen Kino-Bild herausarbeiten, für die bereits „Bergson mit Nachdruck gezeigt“ (BB, 21) habe, dass sie vollständig für den Film gelte (vgl. ebd.). Hier bezieht sich Deleuze allerdings bereits auf sein Doppel Bergsons. *MG*, Deleuzes Textgrundlage, entstand noch vor einem Kino, das in Paris öffentlich zugänglich ist (vgl. Deamer 2016, 461) und kann diese Verbindung daher allein implizieren oder Deleuze zu einer Weiterentwicklung inspirieren.

(3) Ein intertextueller Vergleich zwischen Schriften Deleuzes, die Bergson auf diese oder jene Weise zentral aufgreifen, zeigt, dass Deleuzes Bergson-Bezug in *Kino I* nicht allein eine Summe aus Bergson-Bezügen sein kann, die *Linie I* oder 2 fortsetzen. Abgrenzung zu (1): In seiner Bergson-Monographie, HBzE, gelingt es Deleuze, eine innere Kohärenz und einen systematischen Zusammenhang zwischen Bergsons zentralen Werken herzustellen. Deleuze behauptet zwischen *Schöpferische Evolution* (SE) und *Materie und Gedächtnis* (MG) einen

²⁴ Für eine umfassende Bearbeitung von Deleuzes Verhältnis zu *SE* vgl. u.a. Douglass 1992; Landes 2017.

problemgeschichtlichen Zusammenhang, keinen Widerspruch (vgl. HBzE, 23). *Kino I* allerdings macht von Beginn an primär entlang von *SE* und *MG* die Zweiteilung in einen negativen und einen positiven Bergson auf (vgl. BB, 13-15). Noch innerhalb von Deleuzes Schriften zu Bergson besteht hinsichtlich der gleichen Bezugspunkte *MG* und *SE* eine unauflösbare Spannung. Abgrenzung zu (2): In „Der Begriff der Differenz bei Bergson“ (DBD) stellt Deleuze das Problem der Zeit und des Neuen vordergründig als erkenntnistheoretisches Problem. Er entwickelt es in engem Zusammenhang mit dem Konzept der Virtualität und der Differenz. Auch in *Kino I* spielen Zeit (als das Ganze, vgl. BB, 25f) und das Neue (in der Kino-Kunst) eine zentrale Rolle. Virtualität wird kaum erwähnt und Differenz ist gar nicht Thema. Stattdessen liegt zwischen Deleuzes frühem Aufsatz und Auseinandersetzung mit Bergsons Zeitbegriff und einem Wiederaufgreifen in *Kino I* vor allem eine wichtige, philosophische Begegnung. Wenn Deleuze in *Kino I* vom Neuen in der Kunst spricht, ist sein Konzept neben Bergson auch wesentlich von Nietzsche unterrichtet (vgl. Montebello 2007; Rodowick 1997, xvi; 49). Es muss kein wesentlicher Widerspruch zwischen Deleuzes frühem und spätem Zeit-Bergson liegen und doch verlangen relevante Verschiebungen im Begriffsverständnis nach einer genetischen Betrachtung des Konzepts in *Kino I*. Insgesamt zeigt in *Kino I* eine Kombination aus Neu-Auslegungen dessen, wer Bergson ist (1) und Verschiebungen im Aufgreifen von Konzepten Bergsons (2) konkret, was Deleuze hinsichtlich seines Umgangs mit der Philosophie anderer (Autor_in und Konzepte, hier: Bergson) meint, wenn er angibt, er wolle „hinter den Rücken eines Autors [] kommen und ihm ein Kind [] machen, das sein eigenes und trotzdem monströs wäre.“ (Deleuze 2003b, 12) Schließlich ist noch eine positive Bestimmung einer dritten Art von Deleuzes Bergson-Bezug in *Kino I* zu geben: Deleuze greift drei Thesen Bergsons zur Bewegung auf, von denen er behauptet, sie stünden in keinem Widerspruch zueinander, aber koexistierten vielmehr auf parallelen Schichten (der Komplexität, vgl. BB, 13; D-C1, 4). Darin greift er vor allem auf seine eigenen Konzepte – Synthesen der Zeit und das Ereignis – zurück, die er in seinen beiden ersten Werken (*DW* und *LS*) entwickelte, die er als seine eigene Philosophie bezeichnen würde (vgl. Deamer 2011; 2016, 5-15).

In *Kino I* bezieht sich Deleuze wesentlich und umfassend auf Bergson, wobei er Bezüge nach drei verschiedenen Arten herstellt. Für jede Linie von Deleuzes Bergson-Bezug kann ein Text als erstes Element und Begründung dieser Bezugslinie festgemacht werden: (1) „Bergson 1859 – 1941“; (2) „Der Begriff der Differenz bei Bergson“; (3) *Differenz und Wiederholung* (*DW*)). In *Kino I* sind Verbindungen zu allen drei Linien vorhanden. Deleuzes Bergson-Bezug ist allerdings auf jeder dieser Linien potenziell stark selbstreferenziell und in relevantem Ausmaß durch Eigenanteile Deleuzes an „Bergson“ verzerrt. Grundsätzlich muss daher

Deleuzes Bergsons in *Kino I* durchweg als Deleuzes Derivat²⁵ Bergsons (vgl. u.a. Gunter; Robinson 2009, 175; Salman 2004) gelten und von Bergson selbst/ohne Deleuze unterschieden werden.

1.4 Was ist ein Kino-Bild? Ein Problemfeld zwischen Deleuze, Deleuzes Bergson und Bergson

Wer ist Bergson? Zentral für ein Verständnis von *Kino I* wurde diese Frage in 1.3 aus entwicklungstheoretischer Perspektive von Deleuzes Bergson-Rezeption im Laufe seines philosophischen Werdens beantwortet. Wenn die *Einstellung einer Problemachse* für diese Arbeit bereits das Problem einer Dopplung Bergsons in *Kino I* ankündigte, ist jetzt die Frage nach Bergson in *Kino I* zusätzlich auch in einem systematischen Vergleich aufzugreifen. Die Dopplung Bergsons sei zu Beginn von *Kino I* bereits vollzogen oder vorausgesetzt und gilt in zweifacher Hinsicht. Deleuze und Bergson haben nicht nur andere philosophische Vorgehensweisen (Methoden), um über den Gegenstand des Kino-Bilds nachzudenken. Auch ihr grundsätzliches Verständnis, was der Gegenstand eines Kino-Bilds sei oder sein könne, geht entschieden auseinander. Eine systematische Gegenüberstellung zwischen Bergson und Deleuze in diesen beiden Hinsichten und ausgehend von *Kino I* soll die prozessualen Elemente, die 1.3 herausstellte wieder der Frage annähern, die Anlass zu dieser Betrachtung gab: *Was ist ein Kino-Bild?*

1.4.1 Deleuze und Bergson: Zwei Methoden – und Künstlerisches

Deleuze und Bergson haben je unterschiedliche Ansprüche an Philosophie. Es ist nicht direkt ersichtlich, wie und wo methodische Differenzen und Überschneidungen in *Kino I* von Beginn an implementiert sind. Wie noch zu sehen sein wird, würden Deleuze und Bergson die Frage *Was ist ein Kino-Bild?* auf Sachebene und rein systematisch betrachtet sehr unterschiedlich beantworten. Differenzen im jeweiligen Gegenstandsverständnis stehen dabei auch in Abhängigkeit zu zwei unterschiedlichen Weisen, zu Philosophieren, sodass eine Gegenüberstellung zweier Methoden dabei hilft, den Abstand zwischen Deleuze und Bergson hinsichtlich der obigen Frage auch aus dieser Perspektive zu bemessen.

Philosophie zu betreiben ist bei Deleuze wesentlich durch den Wunsch angetrieben, die menschliche Konstitution in Richtung des Deliriums, des Virtuellen, des Nicht- oder

²⁵ Die Besprechung einer Verzerrung Bergsons durch Deleuze wird vor allem in analytischen Lesarten unter den Begriff eines Derivats von Bergson gefasst. Für einige Arbeiten, die die Vereinnahmung Bergsons durch Deleuze mit analytischem Einschlag thematisieren vgl. u.a. Doudja 2025; Douglass 1992; Fruteau de Laclos 2017; Gunter; Robinson (Hg.) 2009; Salman 2004.

Übermenschlichen zu überschreiten (vgl. Grosz 2007, 296; Lemieux 2009, 68). Deleuzes Vitalismus operiert mit organlosen Körpern (vgl. Schackert 2023, 122-143; TP, 2010) Dabei ist ihm ein Körper, der organisch oder menschlich zusammengesetzt ist, eher Feind (vgl. Grosz 2007, 296). Bergsons Vitalismus dagegen ist immer und irreduzibel organisch. Bergson hat einen Menschen erlebter Erfahrung im Blick und verfährt als Mensch erlebter Erfahrung (vgl. Worms 2019, 13).²⁶ Dieses entgegengesetzte Interesse bedingt eine zweite Differenz. Es kommen andere Gegenstandsbereiche in den Blick: Deleuze beschäftigt sich mit Kunst²⁷ (vgl. BB, 21), Bergson vor allem mit neuzeitlicher Wissenschaft. Deleuze strebt eine Umkehr im Denken der Kunst an (vgl. BB, 21), Bergsons Intuition als „Methode“ (vgl. HBzE, 23) kann als solche höchstens bezeichnet werden, wenn sie wissenschaftliche Erkenntnis begleitet (vgl. IM, 190-197). Deleuze ist dabei weder auf die Betrachtung eines engen Kreises allein wissenschaftlicher Gegenstände verpflichtet, noch dazu angehalten, seine Betrachtung an den Menschen rückzubinden. Kein Nutzen, kein Erkenntniswert für den Menschen ist zentral (vgl. Lemieux 2009, 68). Bergson entwickelt die Intuition als konzeptuelle Ergänzung und zweite Hälfte des wissenschaftlichen Denkens (vgl. IM, 177). Sie ist das andere einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise und verläuft streng parallel zu dieser. Die Wissenschaft legt damit nicht allein den Gegenstand fest, den eine nachträgliche Betrachtung im Zeichen der Intuition behandeln kann. Sie knüpft die Untersuchung auch an das Interesse wissenschaftlicher Untersuchungen, welches meist ein praktischer Nutzen für den Menschen ist.

Deleuzes Auseinandersetzung mit Bergson nimmt in *Kino I* nicht explizit Bezug auf eine Ebene der Methode. Allerdings setzt sich Deleuze in früheren Schriften intensiv mit Bergson und Methode auseinander (vgl. DBD, 44f). Eine anschließende Untersuchung zeigt allerdings die Relevanz dieser vorgängigen Auseinandersetzung Deleuzes mit Bergson und greift dabei auf drei verschiedene Arten von Deleuzes Bergson-Bezug zurück, die in 1.3 entwickelt wurden. Ein Fokus liegt auf der ersten Bezugslinie.

(1) Ein zentraler Unterschied zwischen Bergson und Deleuzes Bergson zeigt sich bereits, wo Deleuze Bergson allein rekonstruiert. Im ersten Kapitel aus *Henri Bergson zur Einführung* (HBzE) behandelt Deleuze Bergsons „Intuition als Methode“ (vgl. HBzE, 23-51) und nennt einige zentrale Regeln für diese. Noch einleitend bemerkt Deleuze richtig, dass Bergsons Intuition Dauer voraussetzt (vgl. HBzE, 23). Doch bei Bergson ist Dauer stets

²⁶ Für einen weiterführenden Vergleich zwischen Bergsons und Deleuzes Vitalismus vgl. u.a. Fujita, 2013; Grosz 2005; Landes 2021; Marrati 2007; Miravete 2023; Moulard-Leonard 2008; Robinson 2022.

²⁷ Bezüglich Deleuzes Verhältnis zu Bergson und Kunst vgl. u.a. Douglass 1998; Marrati 2007.

spezifischer – zunächst psychologischer – Natur (vgl. During 2019, 225). In jedem Fall handelt es sich bei der Dauer aber um einen Begriff belebter Materie, des Lebens (vgl. IM, 185-189). Dauer ist – anders als Deleuze andeutet – qualitativ entscheidend von einer (einzigen) kosmischen Zeit zu trennen. Was Deleuze als „Methode“ Bergsons bezeichnet, ist Intuition als eine Art des Denkens, die einer wissenschaftlichen Denkweise entgegengesetzt ist (vgl. IM, 177f). Wissenschaftliches Denken ist Intelligenz²⁸ (vgl. SE, 215). Insofern das wissenschaftliche Denken sich der Materie anschmiegt, folgt es ihrer absteigenden Tendenz hin zu immer kleineren Einheiten (vgl. SE, 237), Raum-Punkten. Im wissenschaftlichen Denken äußert sich dieses Anschmiegen als analytische Zergliederung hin zu immer kleineren Summenteilern (vgl. IM, 186-191). Die Intuition dagegen ist gegenläufig, aufsteigende Tendenz (vgl. SE, 272f): Erkennen, wenn und wo sich die richtigen Probleme stellen, einerseits. Innerhalb dieser Probleme qualitative Unterschiede aufspüren, andererseits (bei Bergson: vgl. SE, 237-241; bei Deleuze: vgl. HBzE, 26). Eine analytische Zergliederung hat allein graduelle Unterschiede im Blick und muss blind für qualitative Differenzen sein, entlang derer die Intuition sie zu führen hat (bei Bergson: vgl. SE, 175-182; bei Deleuze: vgl. HBzE, 33). Damit ist Bergsons Intuition Vollzug einer richtigen – *gelebten* – wissenschaftlichen Praxis. Doch diese Bestimmung der Intuition bei Bergson ist nicht deckungsgleich damit, was Deleuze mit „Intuition als Methode“ (HBzE, 23) bezeichnet.

Bei Bergson verläuft ein irreduzierbarer, qualitativer Unterschied zwischen Leben und Materie (Worms 2019, 13). Dieser Unterschied ist der immanenten Position vorgängig, auf deren Grundlage Bergson erst operiert und die Paare Qualität/Quantität und Leben/Materie einander zuordnet. Es handelt sich um die unhintergehbare – psychologische – Dauer eines Erkenntnisobjekts, Ausgangspunkt jeder philosophischen Betrachtung. Direkt zu Beginn der argumentativen Rekonstruktion benennt Deleuze eine vorausgesetzte Dauer (vgl. HBzE, 23). Allerdings spezifiziert er den Begriff nicht und verschiebt damit von Anfang an die Grenzen dessen, was notwendige – psychologische oder mindestens gelebte – Voraussetzung sei. Deleuze interpretiert Bergsons Dauer objektiv und ontologisch (vgl. Worms u. Riquier (Hg.) 2013, 57). Wenn er Bergsons „Methode“ schließlich in Form strenger Regeln erfasst, ist sie nicht gelebte Vollzugspraxis, aber ihre Schematisierung. Insofern Bergsons Philosophie mit dynamischen Tendenzen arbeitet (vgl. Robinson 2022, 39), ist weniger der Vorwurf zu formulieren, Deleuze verwechsle das Ergebnis (Regeln) mit dem Prozess der Intuition.

²⁸ Hier ist Kant ein wichtiger Stichwortgeber – sowohl für Bergson als auch für Deleuze (vgl. u.a. Cherniavsky 2012). Beide Auffassungen des Intellekt-Begriffs, wie sie ihn jeweils konzeptuell weiterentwickeln und anwenden, ist stark von Kant geprägt (vgl. u.a. Moulard-Leonard 2006; Worms 2001).

Vielmehr ist im Sinne Bergsons zu kritisieren, dass Deleuze eine Rückbiegung der Intelligenz auf die Intuition vornimmt. Er versucht, Intuition in die Tendenz der Intelligenz einzugliedern und in ein intelligentes Regelwerk zu fassen, obwohl sie gerade das Unsagbare und reine Erleben (vgl. B-C, 48-52) ist, das als solches der analytischen Zergliederung grundsätzlich – heißt: tendenziell – widersteht. In diesem Sinn verwechselt Deleuze Bergsons Intuition mit Methode (vgl. Riquier 2008, 368). Mag dabei auch primär die Anschuldigung eines Irrationalismus (vgl. Weinmann 2020, 11) gegen Bergson und Deleuzes Kampf um Bergsons akademische Anerkennung im Hintergrund wirken, ist es Deleuze wichtig explizit zu betonen, dass Bergsons Philosophie nicht von „Gefühlseingebung“ (HBzE, 23), geleitet sei. Zwischen Bergsons Methode und dem, was Bergsons Doppel bei Deleuze – „Intuition als Methode“ (HBzE, 23) – ist, liegt ein zweifacher Unterschied und Verwechslungsgefahr: (1a) Hinsichtlich einer Vollzugspraxis bei Deleuze. (1b) Hinsichtlich dessen, was als legitimer Anwendungs- oder Gegenstandsbereich der Methode gelten kann.

(1a) Deleuze begründet sein Analyse-Ergebnis (Regeln von Bergsons Philosophie der Intuition) in einer objektiven, kosmischen Dauer, aus der dieses Resultat entspringe. Wenn seine Rezeption Bergsons das konstitutive dieser Dauer unter den Tisch kehrt, weitet er ihren Geltungsbereich weit über das Leben hinaus aus. Kann „Bergsons Methode“ bei Deleuze auch von einer nicht-psychologischen, möglicherweise organlosen Dauer, einer Dauer der Dinge (z.B. Kunstobjekte), praktiziert werden? Das Problem ist noch anders zu fassen: Deleuze lässt die qualitative Unterscheidung zwischen Leben und Materie nicht *intuitiv* gelten. Zwischen Deleuze und Bergson besteht eine gewissermaßen *intuitive* Differenz.

(1b) Aus 1a erwächst eine zweite Konsequenz. Wenn die Intuition nicht das ist, was der Intelligenz notwendig lebendig durch die Finger gleitet (vgl. SE, 158), sie sich vielmehr – bergsonisch ausgedrückt – ebenfalls noch aus toten Kriterien summarisch zusammensetzen lässt, kann auch nicht-lebendige Materie – mit Deleuze gesprochen: organlose Körper (vgl. TP, 201) – diese Kriterien erfüllen. Eine Aufhebung des strengen, qualitativen Unterschieds zwischen Leben und Materie lässt die Grundlage zusammenbrechen, auf der Qualität/Quantität und Intuition/Intelligenz einander bei Bergson klar entgegengesetzt und zugeordnet werden. Zwischen den Polen entsteht eine Mischung und Gegenstand, ein Drittes: Kunst. Nicht nur Gegenstände des Er-Lebens oder Objekte der Wissenschaft *für* ein Erkenntnissubjekt und dessen Dauer. Deleuzes Bergson kann grundsätzlich auch aus einer nicht zwingend menschlichen Dauer und Perspektive auf Gegenstände blicken – und genau hierzu wird Deleuze seinen Bergson in *Kino 1* forttreiben: Eine künstlerische Betrachtung klassischer Kinokunst.

Insgesamt fassen 1a und 1b eine methodische Verschiebung zwischen Bergson selbst und Deleuzes Bergson, aus der sich Folgendes ergibt: Einerseits ist ein materielles Objekt des Denkens nicht mehr zwingend Objekt wissenschaftlichen Denkens. Auch ist kein intuitives Denken entgegengesetzt, zwingend und ausschließlich organisch (vgl. Deamer 2016, 47). Wenn gezeigt werden konnte, dass zwischen Bergson und Deleuzes Bergson hinsichtlich Intuition und Methode ein wesentlicher Unterschied mit folgenreichen Implikationen besteht, gilt es jetzt, diese frühe Aufweichung von Deleuzes Bergson-Verständnis auf die beiden Leitfragen dieser Arbeit und auf *Kino I* zu beziehen: *Was ist ein Kino-Bild?* fragt *Wer ist Bergson?* Hinsichtlich des Kino-Bilds sind die gezeigten Begriffsverschiebungen oder -öffnungen relevant, da Deleuze das Kino auf Basis dessen als neue Form der Metaphysik entwickeln kann und wird (vgl. D-C4, 3) – einer organlosen Entität kann und wird *mit Bergson* eigenständiges Denken zugeschrieben werden. Mit Blick auf Bergson ist festzuhalten: Über Missachtung einer intuitiven, qualitativen Differenz zwischen Leben und Materie müsste sich der zentrale Kern von Bergsons Philosophie verschieben. Wenn ernst genommen wird, dass Bergsons Intuition zweite *Hälfte* wissenschaftlichen Denkens sei (vgl. IM, 177), kann das Bergsons Bewegungs-Bild nur Objekt wissenschaftlicher Betrachtung sein und nicht als Kunstgegenstand aufgegriffen werden (Deleuzes kinematographisches Bewegungs-Bild als bergsonisch). Ebenso kann das Kino für Bergson niemals eigenständig Denken, das Kino-Bild keine eigene Dauer beleben – die Leinwand nicht in Sinne Deleuzes Gehirn sein (vgl. GS-GL, 269).

Auch auf den Linien (2) und (3) von Deleuzes Bergson-Bezug geschehen Verschiebungen, welche Unterschiede in der Weise zu Philosophieren bei Bergson selbst und Deleuzes Bergson betreffen. Sie können allerdings nur kurz angemerkt werden. (2) Eine erste wichtige, konzeptuelle Verschiebung betrifft Bergsons Konzept der reinen Dauer. Deleuze versteht diese als Zusammensetzung aus Kontinuität und Heterogenität (vgl. Riquier 2008, 362) und greift weiter das Konzept heterogener Vielheit isoliert heraus, um es ausgedehnt zu behandeln (vgl. D-CM). Insgesamt akzentuiert Deleuze Bergsons Zeitbegriff aufgrund seines Interesses für die Differenz (vgl. Borradori 2001, 4). Schließlich ist eine Verkopplung aus Zeit und Differenz in der Lage, Raum in Zeit einzubetten und beide in eine Kontingenz zu fassen (vgl. Riquier 2008, 364f). Ein solches Aufgreifen der reinen Dauer trägt die Zeichen einer vollumfänglichen Ent-Spiritualisierung Bergsons – darum bemüht, die konstitutive Verbindung zwischen reiner Dauer und (organischem) Leben aufzulösen (vgl. Madelrieux 2013, 105f). (3) Ein Weiterdenken und Verschieben von Bergsons „Intuition als Methode“ spielt schließlich (neben anderen Lektüren primär von Nietzsche und Spinoza (vgl. Montebello 2007, 469)) auch eine zentrale Rolle in *Differenz und Wiederholung* (DW) (vgl. Borradori 2001, 1). Sie trägt hier

zu einer Umkehr in Denken und Zeit (sowohl hinsichtlich einer Methode als auch eines Gegenstandsverständnisses) bei und wird schließlich auch Anteil haben an einer Umkehr im Denken von Kunst, das Deleuze mitunter in *Kino I* präsentiert. Wenn eine „Intuition als Methode“ dort aber eine Rolle spielt, geschieht das primär als Deleuzes eigene Leistung – als Leistung von Deleuzes Bergson.

Deleuze greift seinen Untersuchungsgegenstand stets als Singularität auf (vgl. DW, 15). Zwar ist er an Bedingungen geknüpft, die notwendig waren, damit er entstehen konnte. Doch seine einzigartige Präsenz lässt sich nicht aus einer Ableitung aus seinen Bedingungen begreifen, als wären diese die Kausalursachen des Untersuchungsgegenstands, der damit vollständig erschlossen wäre (vgl. LS, 125). Vielmehr gibt der Versuchsgegenstand von sich ausgehend einen Blick auf seine Bedingungen frei. Ein Unterschied der Blickrichtung oder eine Umkehr im Denken wäre irrelevant, wenn der Untersuchungsgegenstand nicht stets zunächst als etwas Neues verstanden wäre (vgl. Marrati 2007, 261). Dies bedeutet nicht, dass sich niemals qualitative Kontingenzen von Bedingungen zu ihren Ergebnissen erstrecken. Es bedeutet (wichtig) auch nicht, dass der singuläre Gegenstand vollkommen beliebig ist, denn trotz potenziell qualitativen Sprungs zwischen Ursache und Ergebnis, verläuft hier eine – historische – Verbindung (vgl. LS, 206f). Allerdings setzt Deleuze historische Verbindungen nicht gleich mit genetischer Verwandtschaft (vgl. LS, 150f). Er hebt das Privileg des Chronologischen hinsichtlich der Genetik auf. Sein Ansatz beim Singulären stellt den Rückbezug zu historischen Bedingungen auf die gleiche Ebene wie seitliche Bezüge zu Gegenständen, die noch weiter neben dem Untersuchungsobjekt liegen. Wenn qualitative Kontingenzen ausgehend vom Singulären erschlossen werden, können sich qualitative, genetische Verbindungen auf allen seitlichen Bezügen wie auf den hierarchischen Rückbezügen gleichermaßen zeigen. So wird nicht schon vorab das Primat einer historischen Perspektive an die Untersuchung herangetragen.

Bei Bergson gibt es ein Zentrum nicht des Singulären, aber des organischen Lebens. Grundlage jeder Kontingenz eines Untersuchungsgegenstands zwischen seinen Bedingungen und ihm als Ergebnis, ist eine Dauer. Viele heterogene, qualitativ verschiedene Stränge durchdringen sich vollkommen in einem Ganzen, Dauer (vgl. Grosz 2007, 291-293). Dauer ist dabei aber kein absoluter, kein kosmischer Begriff, aus dem eine spezifische Dauer zur Grundlegung für einen Untersuchungsgegenstand abstrakt abgeleitet werden könnte. Dauer ist gerade das, was die räumlichen Punkte miteinander verbindet, was in diesen Punkten nicht enthalten sein kann, diesen vielmehr ständig entwischt und damit auch nicht gleich den

räumlichen Abstraktionspunkten in räumlichen Abstraktionspunkten festgehalten werden kann. Da Sprache dazu reicht, dem Untersuchungsgegenstand gerecht zu werden, funktioniert sie gleich räumlichen Abstraktionspunkten, sodass Dauer gerade nicht in Sprachausdrücken erfasst werden kann (vgl. B-C, 40; ZF, 144-149). Dauer ist vielmehr immer spezifisch. Wenn sie im Rahmen des Lebens selbst genommen wird, ist sie *élan vital* (vgl. Bergson 2013a, 89). Wenn sie im Rahmen des menschlichen Erlebens genommen wird, ist sie psychologisch (vgl. ZF, 127-136). Wenn sie im Rahmen einer wissenschaftlichen Betrachtung genommen wird, ist sie Intuition. Es gibt eine Heterogenität der Dauer, die sich nicht nur innerhalb des organischen Lebens differenziert, aber auch zwischen Standpunkten, die von verschiedenen Individuen, Wissenschaftler_innen (in ihren unterschiedlichen psychologischen Dauern) eingenommen werden können. In diesem Sinn ist die Grundlage jeder Untersuchung bei Bergson einzigartig und singular. Singularität seines philosophischen Ansatzes läuft stets unvermeidlich in einem organischen Zentrum zusammen (vgl. SE, 203-206). Die Betrachtung eines Untersuchungsgegenstands, den Bergson stets als wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand begreifen wird, läuft darauf hinaus, den Gegenstand auf seine Grundlage im Erleben, in einer Dauer zurückzuführen: Intuitives Denken fundiert wissenschaftliche Intelligenz (vgl. IM, 177-179). Bergson will primär Missverständnisse ausräumen, die entstehen, wenn wissenschaftliche Betrachtungen diese Grundlage übersehen (vgl. ZF, 127). Zwar gibt es auch bei Bergson kein Privileg historischer Verbindungen – oder eher: ein Privileg historischer Verbindungen ist nicht primär. Das Primat liegt bei der Verbindung durch lebendige Dauer. Insofern Lebensdauer aber nie rückwärtslaufen kann, gibt es auch hier bestimmte chronologische Rahmenbedingungen (vgl. ZF, 13-15). Mit dem Blick in die Zukunft ist eine Chronologie, ein Fortlauf der Dinge allein nicht festgelegt, da echte, lebendige Dauer in jedem Moment ein Unsagbares, Unerschöpfliches mehr hinzutut. Dem Bestehenden wird schöpferisch ein Neues anfügt. Ein Rückblick auf verlebte Dauer – Chronologie, der das Leben gefolgt sei – erschließt niemals das Neue als solches. Es ist nicht in Kausalzusammenhängen enthalten (vgl. ZF, 203f).

Ein Bezug zwischen Gegenstand und Dauer (Philosophie) kann bei Bergson auf dreierlei Weise hergestellt werden. Jedesmal geht sie allerdings von einer lebendigen Dauer *im Vollzug* aus, auf die jede Gegenstandsbetrachtung auch rückbezogen werden muss (vgl. u.a. Riquier 2008, 366). a) Ein Organismus nimmt sich selbst zum Gegenstand. Dabei muss er seine singuläre Dauer von seinem Standpunkt aus entfalten und die Kontingenzzusammenhänge betrachten, in denen sie steht. Was er davon schließlich auf seine Dauer, eigenes Zentrum, zurückbiegt, kann das Wahre dieser Dauer allerdings nie vollends treffen. Auch seine eigene,

echte Dauer liegt immer allein *in der Entfaltung* begriffen. b) Ein nicht-organischer Gegenstand wird auf eine gelebte Dauer bezogen. Der nicht-organische Gegenstand wird nicht vollständig aus dem Organischen abgeleitet, da er seine eigenen, verbindenden Naturgesetze besitzt und mit diesen auch insofern auf die gelebte Dauer einwirkt, als er diese skandiert (vgl. HBzE, 101). Dennoch wird er in einer gelebten Dauer fundiert, somit auf ein privilegiertes Zentrum bezogen, das schon vorab an die Untersuchung herangetragen wird (Erkenntnissubjekt). c) Ein organischer Gegenstand wird auf eine gelebte Dauer bezogen, die eine andere ist als seine. In diesem Fall muss sich der Zusammenhang fast wie eine Ableitung darstellen.²⁹

Zu Beginn von *Materie und Gedächtnis* (MG) trifft a) zu. Insofern Bergson die substantialistische Trennung zwischen Geist und Körper (auf)lösen möchte, überlagern sich Körper und Geist zu einem einzigen Ganzen. Das substantialistische Licht ist materiell und geistig, eine Bewegung (vgl. Riquier 2008, 365). Ohne zwischen gelebter Dauer und Dauer des betrachteten Menschen-Lebens unterscheiden *zu müssen* (die Dauer als fundierende Methode und als Gegenstand ist ununterscheidbar), fallen diese im Zentrum der Betrachtung zusammen (vgl. MG, 31). Allerdings bleibt Mensch Zentrum der Untersuchung und blinder Fleck der Betrachtung (vgl. Riquier 2013, 45f). Im vierten Kapitel von *Schöpferische Evolution* (vgl. SE, 309-416) trifft b) zu. Zwischen Kino-Bild und dessen wissenschaftlicher Wahrnehmung besteht eine Differenz, die jene bloß zum Ausdruck dieser macht und das Interesse allein darauf beschränkt, zu verstehen, was jene über diese aussagen kann. Ein nicht-organischer Gegenstand, Kino-Bild, wird zum Objekt einer Erkenntnis, um etwas über diese Erkenntnis und die Dauer, in der sie entsteht, auszusagen. c) Bergson legt beispielsweise dem Erleben einer Romanfigur (fremde, echte Dauer) die erlebte Dauer eines Romanautors oder einer Romanautorin (eigene echte Dauer) zugrunde. Zweite Dauer ist Horizont und Ursprung dessen, was *analog* übertragbar und zugleich Nenner von zwei echten Dauern (Romanfigur und Autor_in) ist (vgl. B.C1, 21f).

1.4.2 Deleuze und Bergson: Zwei Gegenstände – und Kunst

Wenn in 1.4.1 Differenzen zwischen Bergson und Deleuzes Bergson ausgehend von zwei Methoden des Philosophierens ausgearbeitet wurden, lässt sich die Lücke, die zwischen Deleuzes Frage *Was ist ein Kino-Bild?* und der einhergehenden Frage *Wer ist (Deleuzes) Bergson?* liegt, jetzt vollständig ausmessen. Sie ist eine Verquickung aus zwei unterschiedlichen Methoden und verschiedenen Gegenständen, auf die beide blicken. Sie ist abschließend nochmal schärfer zu fassen. Dabei müssen vor allem auch Differenzen

²⁹ Für einen weiterführenden Abgleich zwischen Deleuze und Bergson in diesem Punkt vgl. u.a. Hardt 1993, 6.

hinsichtlich des Gegenstands in den Vordergrund gestellt und hinreichend berücksichtigt werden. Wie lässt sich ein (Kunst-)Objekt mit Bergson, wie mit Deleuzes Bergson fassen?

(1) Das Kino-Bild ist unteilbare Einheit bei Bergson; fragmentarisches Ganzes bei Deleuze. (2) Bei Bergson ist das Kino-Bild in einer psychologischen Dauer begründet; bei Deleuze ist eine a-personale Zeit Grundlage. Insofern das Kino-Bild als Gegenstand begriffen werden muss, gilt es Bergsons und Deleuzes Gegenstandsbegriff einander gegenüberzustellen. Da die Konstitution des Objektiven mit seiner Fundierung in einer – subjektiven oder objektiven – Grundlage zusammenhängt, ist der Vergleich hinsichtlich (1) und (2) ineinander verschränkt. Eine gegenständliche Einheit kann bei Bergson nach zwei Seiten fundiert sein – in der Welt (Materie) oder im Subjekt. Erstens: Ein materieller Gegenstand kann tote oder lebendige Materie sein. Eine summarische Gesamtheit, Ding, ist in sich fertig entwickelt und unterhält Beziehungen zu allen anderen Punkten eines kosmologischen Welt-Ganzen (vgl. MG, 22-24). Tote Gegenstände stehen nicht bereits als Einzeldinge für sich stehend, aber bilden ein Ganzes erst in einer kosmologischen Einheit. Ein Organismus ist ein eigenständiges Ganzes, da er innerlich, in (s)einer Dauer, begründet ist. Wenn ein materieller oder organischer Körper zum Gegenstand wird, ist seine Erscheinungsweise bedingt durch das Interesse desjenigen Organismus, dem es erscheint (vgl. MG, 26). Wahrgenommen wird eine einfache phänomenale Einheit. Sie bleibt also solche ungeteilte Einheit – auch, wenn sie sich anschließend aufgliedern und analysieren lässt (vgl. Yasuto 2018, 4-8). Zweitens: Ein klassisches Beispiel eines geistigen Gegenstands gibt Bergson mit der numerischen Einheit. Zentral ist auch hier, dass nicht die Summe ihrer Teile – andere Zahlen – aber ein einfacher Geistesakt die (neue) Einheit begründet (vgl. ZF, 71-75). Festzuhalten bleibt: Sobald eine Einheit konstatiert wird, ist diese einfach und kontingent. Denn jeder Gegenstand ist in einer Dauer fundiert, in der sich heterogene Teile zu einer vollständigen Einheit (=Dauer) durchdringen. Deleuze schafft den Begriff eines fragmentarischen Ganzen. Dabei handelt es sich um eine Einheit, die ihre Komponenten (mindestens zwei) in unendlicher Geschwindigkeit auf- und absteigt und sich darin unendlich selbstständig und objektiv erhält. Dieses Ganze ist mehr als eine Summe seiner Komponenten. – Gewissermaßen lässt sich die bestimmte Zahl seiner Komponenten als bestimmte Menge qualitativer Sprünge verstehen, die in einer solchen Einheit zusammenkommen. Auch die Komponenten sind ihrerseits mehr als Summentteile. – Jede Komponente ist noch ihrerseits selbst fragmentarisches Ganzes mit eigenen Komponenten (vgl. WP, 21), die nicht auch in jenen des ersten Ganzen enthalten sein müssen (vgl. WP, 25) Deleuzes Gegenstand ist eine Einheit, die nicht ungeteilt, aber fragmentarisch ist, und deren Komponenten dennoch innerlich zu einem Ganzen verbunden sind. Dabei wird zwischen drei Arten von Gegenständen

unterschieden: Für Gegenstände der Wissenschaft (Referenzobjekte) werden Prospekte und Propositionen entworfen. Für Gegenstände der Philosophie (Bilder des Denkens) werden Begriffe entworfen. Kunstobjekte stehen für sich. Sie sind Perzepte und Affekte (vgl. WP, 31f).

Im Rahmen dieses Vergleichs setzt ein Kino-Bild als Gegenstand im Sinne Bergsons eine andere (lebendige) Dauer voraus, die ihn begründet. Deleuzes Kino-Bild aber kann objektiv für sich stehen, ohne einen subjektiven (Geistes-)Akt zu seiner Entstehung und Erhalt vorauszusetzen. In *Kino I* will Deleuze einen Kunstgegenstand mit Bergson aufgreifen, der grundsätzlich anders strukturiert ist als jeder Gegenstand, der sich mit Bergson begreifen lässt. Diese Ausgangslage muss notwendig zu Problemen führen.

(3) Die Frage nach einer elementaren Zusammensetzung des Kino-Bilds führt nach Bergson in eine Sackgasse. Deleuze bietet eine genetische Analyse universeller Bedingungen – weder dialektisch noch im Sinne Bergsons. Wird das Kino-Bild als materieller Gegenstand genommen, ist es nach Bergson de jure eigenständig, materiell und vollständig entwickelt. De facto ist mit dem Kino-Bild als Wahrnehmungs-Bild (als solches wird es in die Dauer eines menschlichen Subjekts eingebunden und fundiert) das Kino-Bild als solches niemals vollständig erreicht (vgl. BB, 92f; MG, 9). Gilt es zu begreifen, aus welchen Teilen sich ein Kino-Bild zusammensetzt, findet eine Rückwendung auf die Formierung des Bildes aus einzelnen Elementen in der Zeit statt. Insofern diese Elemente sich aber organisch durchdringen und ineinander übergleiten (Wahrnehmungs-Bild), lassen sie sich nicht rückblickend voneinander trennen und wieder zusammensetzen, als bildeten sie auf diese Weise summarisch ein psychologisches Faktum. Ein psychologisches Faktum kann nicht derart nach seiner Zusammensetzung befragt werden (vgl. ZF, 156-162). Bergsons Zeitverständnis ist an die Immanenz eines Organismus geknüpft (vgl. MG, 1-3; ZF, 127), wo Zeit linear bleibt. Da ein verräumlichter Rückblick auf gelebte Dauer nur eine summarische Erfassung des erfahrenen Kino-Bilds liefern kann, ist er im Sinne Bergsons für eine echte Erfassung des Kino-Bilds versperrt. Bergsonisch gesprochen könnte nur ein lebendiges Erfassen ein Kino-Bild wahrhaft erfassen (vgl. u.a. ZF, 203). Wenn Deleuze das Kino-Bild als Singularität begreift, blickt er ausgehend von diesem auf dessen Bedingungen. Dabei ist es aber weder Summe all jener Bedingungen noch lässt es sich aus ihnen ableiten.³⁰ Trotz (potenzieller) qualitativer Differenzen zwischen Voraussetzungen und Kino-Bild, und trotz Eigenständigkeit von Ursache

³⁰ During macht auf die hierfür zentrale Unterscheidung zwischen Dauer und Zeit bei Bergson aufmerksam, die Deleuze an dieser Stelle zu übergehen scheint (vgl. During 2013, 142-146).

und Wirkung (vgl. LS, 20-22) lässt sich Zweites in einem notwendigen, nicht-kausalen Zusammenhang mit Erstem verstehen, der sich begrifflich festmachen lässt (vgl. U-BB, 74f).

Eine Zusatzthese kann einen Ausblick darauf formulieren, wie das Zusammenspiel aus Differenzen zwischen Deleuze und Deleuzes Bergson einerseits und Bergson und Deleuzes Bergson andererseits in *Kino I* von Beginn an eine Dopplung Bergsons bedeuten muss. Diese Dopplung muss hinsichtlich zweier Methoden und zweier Gegenstandsauffassungen gelten. Sie bedingt zudem einen illegitimen Umgang Deleuzes mit Bergson. *Zusatzthese: Jedes Aufgreifen von Bergson durch Deleuze im Kino-Bild ist durch eine Voraussetzung bedingt, die für Bergson illegitim ist: Ein qualitativer Unterschied (personale vs. a-personale Zeit) wird behandelt, als wäre er graduell.* Bergsons Intuition ist dasjenige, was der Intelligenz tendenziell entgegensteht. Sie ist nicht analytisch erfassbare *Lebens*-Grundlage und fest in Bergsons organismischem Vitalismus verankert. Deleuze begreift einerseits Bergsons Intuition fälschlich als Methode (vgl. Riquier 2008, 368). Andererseits entwickelt er einen eigenen Ansatz, der – indem er bei einer Singularität ansetzt – die Möglichkeit einräumt, dass zwischen Entstehungsbedingungen und Ergebnis eine qualitative Differenz besteht. Deleuzes Vitalismus ist nicht zwingend organisch und macht den Unterschied zwischen organloser Kino-Kunst und organischen Körpern auf Basis eines kosmologischen Zeitmonismus überbrückbar, den er bereits früh in Bergson zu etablieren suchte (vgl. HBzE, 102). In diesem Sinne ist endlich ein Unterschied zwischen der Methode Deleuzes, mit der er Bergson in *Kino I* aufgreift, und Bergsons „Methode“ festgestellt.

1.4.3 Kino 1: Deleuze betrachtet Bergson und Kino(-Kunst) – eine Ausgangslage

Deleuzes und Bergsons Vitalismus verfahren nicht allein unterschiedlich. Ihre Methoden bedingen ihren Gegenstand – und Gegenstandsverständnis, sodass ihre Betrachtungen grundsätzlich bei anderen Objekten – der Wissenschaft (Bergson); der Kunst (Deleuze) – ansetzen. Wenn Deleuze Bergson in *Kino I* aufgreift, um ihn – bergsonisch? – weiterzudenken, ist diese Ausgangslage bereits äußerst problematisch. Damit der Unterschied zwischen dem, was das „Singuläre“ an Kino-Bild und Denken für ein vitalistisches Philosophieren bei Deleuze (organisch oder organlos), und was es bei Bergson (in jedem Fall organisch) bedeuten kann, nicht relevant wird und geltend gemacht werden muss, dürfte *Kino I* keinen organlosen, künstlerischen Standpunkt einnehmen. Wenn Deleuzes Kinophilosophie an eine exakte Bergson-Rezeption anknüpfen wollte, dürfte sie keine Dauer und kein Denken der Dinge selbst sein. *Kino I* müsste innerhalb der Grenzen des Lebens – besser noch: des Menschen – verbleiben und von dort ausgehen. In *Kino I* bewegt sich Deleuze allerdings, vermeintlich mit

Bergson, von Beginn an in einem künstlerischen Denken, das auf einen Kunstgegenstand gerichtet ist: klassisches Kino-Bild. Bergson konnte weder diese Art eines Denkens noch eines Gegenstands fassen. Für die Weise, wie Deleuze Bergson in *Kino 1* dennoch aufgreift und von Beginn an verzerrt, wird der Begriff eines organologischen Leibes vorgeschlagen (vgl. Schackert 2023, 144).

Es scheint, Deleuze hatte die problematische Legitimitätsfrage seines Bergson-Bezugs hinsichtlich Denkens und Gegenstands in *Kino 1* im Blick. Sie geht dem Anfang seines Werks noch voraus. In einer Untersuchung, die Deleuze vorwiegend sogar noch in seine Vorlesungen zum Kino vor- und auslagert, versucht er, seinen Gegenstand – Kino und Bergson – und seinen Umgang mit diesem Gegenstand in einem und vorab zu legitimieren: Deleuze thematisiert zunächst die Bedingungen dieses doppelten Gegenstands. Einerseits behandelt er die Frage, ob aus künstlichen Bedingungen zwingend auch ein künstliches Ergebnis folgen muss (vgl. D-C1, 9f). Andererseits wirft er auf, ob einer Umkehr im wissenschaftlichen Denken, wie Bergson sie vollzog, nicht eine gleichartige Umkehr im Denken der Kunst an die Seite zu stellen ist (vgl. BB, 21). In Deleuzes Beweisführung bleibt der qualitative Sprung zwischen organischen und organlosen Körpern, Leib und Kino-Bild, aber unüberwunden (vgl. Schackert 2023, 124-126) und qualitative Differenzen zwischen Deleuzes und Bergsons Vitalismus (vgl. Grosz 2005, 4) werden reproduziert. Zu Beginn von *Kino 1* treten die beiden Fragen nach Statuskontingenz zwischen künstlichen Bedingungen und – künstlichem? – Ergebnis und der Möglichkeit einer Umkehr des Denkens in der Kunst verschränkt auf: (1) Kann das Bewegungs-Bild, das bei Bergson Objekt einer wissenschaftlichen Betrachtung ist, auch als Kunstgegenstand aufgegriffen werden, wenn (2) wörtlich genommen wird, dass Bergsons Ergänzung des Denkens durch die Intuition zweite *Hälfte* wissenschaftlichen Denkens ist (vgl. IM, 177)?

(1) Deleuze beginnt seine Vorlesungen zum Kino mit einer klaren Antwort auf die erste Frage: ja. Er kann nur den Anspruch erheben, Bergsons Bewegungs-Bild kontingent weiterzuentwickeln, wenn nicht bereits grundsätzlich qualitativ zwischen Bergsons Bewegungs-Bild und Deleuzes kinematographischem Bewegungs-Bild (es sei bergsonisch) unterscheiden werden muss. Aus diesem Grund stellt Deleuze seiner eigentlichen Betrachtung eine kurze Untersuchung beider Bewegungs-Bilder voran. Darin werden sie jeweils hinsichtlich der Seite betrachtet, nach welcher sie je Ergebnis von Bedingungen sind, die ihnen zeitlich vorausgehen. Erstes entsteht in einem natürlichen Wahrnehmungsapparat (Bedingung) und bleibt auch im Ergebnis natürlich: Wahrnehmungs-Bild. Zweites entsteht in einer künstlichen Aufnahme durch eine Filmkamera und ist im Ergebnis Kino-Bild. Deleuze argumentiert, dass

der Status dieses Ergebnisses, Kino-Bild, dabei noch nicht ausgemacht sei: nicht bereits notwendigerweise künstlich. Künstliche Bedingungen bedeuteten nicht gleich die Künstlichkeit ihres Ergebnisses (vgl. D-C1, 9f). Es ist bereits absehbar, dass damit die Bedeutung oder der Bereich des Natürlichen, des Gegenstands, des Kino-Bilds, selbst verschoben werden muss: Von einer organischen Philosophie, die ihre Gegenstände organisch denkt und an einer klaren dualistischen Trennung zwischen Leben und Materie festhält (Bergsons Kino in *SE*, vgl. insbes. *SE*, 354-359), zu einer Philosophie organloser Körper, in der Kino-Bilder objektives und eigenständiges Denken sind (Deleuzes Bergson in *Kino 1*, vgl. GS-GL, 270-272).

Bergsons Gegenstand, Bewegungs-Bild, ist natürlich und organisch, wobei beide Zuschreibungen gleichgesetzt werden. Einzig eine zweite Art von Gegenständen ist entgegengesetzt – künstlich und organlos. Diese Art von Dualismen ist ein grundsätzliches Merkmal von Bergsons Philosophie (vgl. François 2013, 122), doch sie kann unmöglich im Sinn von Deleuzes Verständnis des Kino-Bilds sein. Er hätte nur die Wahl, mit der Natürlichkeit des Kino-Bilds auch anzunehmen, dass es zugleich organisch sei. Deleuzes Argumentation muss daher eine grundlegende Verschiebung der dichotomen Gegenstandsbestimmung mit sich bringen. Deleuze setzt in *Kino 1* einen Kontrapunkt, an dem die Dichotomie selbst aufbricht. Er erkennt eine qualitative Differenz in den Entstehungsbedingungen beider Bewegungs-Bilder an – Kamera und Wahrnehmungsapparat. Doch diese Differenz übersetzt sich nicht notwendig kontingent in ein Neues, wenn dieses (daraus) entsteht. Dieses Neue, bei dem die qualitative Beschaffenheit keine kontingente Fortsetzung erfährt, ist das klassische Kino-Bild in *Kino 1*. Einerseits schlägt Deleuze damit die Brücke zur Kunst: Sobald die Künstlichkeit der Bedingungen sich nicht in die Künstlichkeit des Ergebnisses übersetzt haben wird, ist das Kino-Bild (Ergebnis) in die Lage versetzt, zwar organlos *und* dennoch natürlich zu sein. Kino-Bilder müssen einer dritten Art von Gegenständen zugeschrieben werden – Kunst. Damit gibt Deleuze zugleich auch eine Antwort auf den zweiten Teil der obigen Frage.

(2) Wenn eine qualitative Verbindung sich nicht zwingend linear und kausal von einer Ursache auf eine Wirkung überträgt (Kamera → Kino-Bild / Subjekt → Wahrnehmung), ist sie im Ergebnis zunächst nicht gegeben. Sie ist darin auch nicht als gegeben anzunehmen. Aus diesem Grund muss eine Untersuchung des Kino- muss bei diesem selbst ansetzen und darf es nicht aus der Natur seines (künstlichen) Ursprungs ableiten. Wird bei einer Singularität des klassischen Kino-Bilds angesetzt, ist ein neues Denken und ein neuer Gegenstand: Denken und Kunst, „Das Gehirn ist die Leinwand“ (GS-GL, 269). Es ist nicht Objekt der Wissenschaft, dem daher auch kein wissenschaftliches Denken korrespondieren kann. Weder die genetische

Konstitution des Kino-Bilds noch ein korrespondierendes Denken des kinematographischen Gegenstands kann einfach analog zum wissenschaftlichen Modell Bergsons in einem referenziellen Verhältnis zwischen Gegenstand und Denken entwickelt werden. Der Kunst-Gegenstand ist, wo keine Referenz, kein Abstand zwischen Denken und Objekt sein kann (vgl. WP, 192). Als solches ist er Drittes – Gegenstand und Denken in einem. Es wäre verkürzt und falsch, noch von einer Weise oder Methode zu sprechen, das Kino-Bild zu denken, um dessen Differenz zum wissenschaftlich orientierten Denken Bergsons auszusagen. Bergson und Kino jeweils als Denken und Gegenstand sind in *Kino I* in einem transformiert und lassen sich damit weder mit dem Bergsons Denken (Intuition vs. Intelligenz, vgl. u.a. IM, 177-180) noch mit dem Verhältnis zwischen Denken und Kino bei Bergson in Deckung bringen (vgl. Grosz 2005, 4).

Das Kino-Bild, das ist und denkt, ist das Problemfeld, das Deleuze zu Beginn von *Kino I* festlegt. Ihm ist bewusst, dass er mit diesen Anfangsbedingungen bereits ein verfälschtes Doppel Bergsons beschließt. So ist jedem weiteren Schritt seiner Kinophilosophie vorgeschrieben, eine illegitime Überschreitung Bergsons zu werden.

1.5 Zusammenfassung: *Kino I* – Ein Problemfeld zwischen Deleuze, Bergson und Kino

In dieser Arbeit wurden bisher drei qualitativ verschiedene Bergson-Bezüge bei Deleuze festgestellt, die Deleuzes *Kino I* vorausgehen und darin vorkommen: (1) *Deleuze über Bergson*; (2) *Deleuze inspiriert durch Bergson*; (3) *Deleuzes eigene Philosophie (zu Bergson)*. (Siehe 1.3) Auch wurden drei Unterschiede zwischen Deleuzes und Bergsons (Verständnis von) Gegenstand und Methode nachgewiesen und einhergehend eine Zusatzthese aufgestellt: (1) *Das Kino-Bild ist unteilbare Einheit bei Bergson; fragmentarisches Ganzes bei Deleuze*. (2) *Bei Bergson ist das Kino-Bild in einer psychologischen Dauer begründet; bei Deleuze ist eine a-personale Zeit Grundlage*. (3) *Die Frage nach einer elementaren Zusammensetzung des Kino-Bilds führt nach Bergson in eine Sackgasse. Deleuze bietet eine genetische Analyse universeller Bedingungen – weder dialektisch noch im Sinne Bergsons. Jedes Aufgreifen von Bergson durch Deleuze im Kino-Bild ist durch eine Voraussetzung bedingt, die für Bergson illegitim ist: Ein qualitativer Unterschied (personale vs. a-personale Zeit) wird behandelt, als wäre er graduell*. (Siehe 1.4.2) Deleuzes *Kino I* liegt auf der dritten Linie seines Bergson-Bezugs. Gegenstand (Kino-Bild und Bergson) und Methode (Bergsons Intuition und eine „Intuition als Methode“ (HBzE, 23) von Deleuzes Bergson, eher Deleuze) sind hier von Beginn an ineinander verschränkt. Deleuze ist die problematische Ausgangslage dieser ungleichen Verwebung in *Kino I* bewusst und Bergson ist in den Voraussetzungen zu *Kino I* bereits überschritten. Beides zeigt sich in einem, wo Deleuze seiner Kinophilosophie die Verhandlung eines nicht-kausalen

Verständnisses von Ursache-Wirkungs-Verbindungen am Kino-Bild (Frage nach Künstlichkeit) auslagert und voranstellt. (Siehe 1.4.3) Wenn das organische Leben bei Bergson unhintergebares Fundament ist, bei Deleuze zu Überschreitendes, müssen beide Philosophien in unterschiedliche Richtungen laufen, sodass endlich eine neue These daraus folgt: Die illegitime Dopplung Bergsons, die bereits in den Voraussetzungen zu *Kino I* beschlossen liegt, muss im Lauf von Deleuzes Kinophilosophie zu fortwährenden Komplikationen führen. Grundlegende, qualitative Differenzen zwischen Bergson und Deleuze in Gegenstand und Denken werden sich stets in neuen Formen wiederholen und mehren.

Differenzen zwischen Bergson und Deleuze, die *Kino I* vorangehen, verkomplizieren sich in dem Maße, wie Deleuze in seiner Kinophilosophie schließlich zugleich einige sachliche Konzepte von Bergson aufgreift, die sich von Deleuzes philosophischem Interesse vereinnahmen lassen, andere, die diesem Interesse widerstehen absplattet, beides aber stets gleichermaßen Bergson zuschreibt. Ein solcher Umgang zeigt sich zunächst an Deleuzes positiver Bezugnahme auf *MG* entgegen seiner negativen Bezugnahme auf *SE*.³¹ Zu Beginn von *Kino I* trennt Deleuze zwischen *Materie und Gedächtnis* (MG) und *Schöpferische Evolution* (SE; vgl. BB, 13-15). Problematisch ist, dass Deleuze Bergson dabei doppelt, sich aber nicht auf gleiche Weise auf beide Doppel bezieht. Hinsichtlich *MG* ist die Dopplung kaum merklich. Obwohl gezeigt werden konnte, dass Bergsons *MG* die Position des Menschen im Zentrum wesentlich erhält (siehe 1.4.1), täuscht Deleuzes positive Bezugnahme auf dieses Werk darüber hinweg, dass er es von Beginn an wesentlich modifiziert. Anstatt tatsächlich kaum etwas an *MG* zu verändern und es allein weiterzudenken, schneidet Deleuze eine konstitutive Verbindung zum Menschen ab und weitet den Geltungsbereich der Thesen dieses Texts auf Körper aus, die nicht organisch sind (Wahrnehmungs-Bilder werden auf ein organloses Zentrum, Kino-Bild bezogen (vgl. Schackert 2023, 213-216)). In *MG* habe Bergson bereits jene Art des Denkens getroffen, die sich im Sinne Deleuzes bis in die Kunst verlängern lässt, wo dieses Denken organlos werden kann. Hier habe er beinahe einen spinozistischen Gedanken gefasst (vgl. WP, 57). In *SE* aber sei Bergson wieder hinter seine eigene Denkleistung zurückgefallen (vgl. BB, 15). Wie Deleuze das Kino in *SE* zum emblematischen Apparat einer Erkenntniskritik erhebt (vgl. Kessler 2003, 13) und in die Dauer des Lebens einspannt, lässt sich nicht im Sinne Deleuzes für ein Denken der Kunst produktiv machen, sodass Deleuze diesen Bergson absplattet und abwehrt. Es ist aber mehr Deleuzes eigener Doppel Bergsons, den er einesteils für *MG*

³¹ Die Zuschreibung einer allgemeinen Auf- und Abwertung beider Werke in *Kino I* ist zu kurz gegriffen. Die weitere Auseinandersetzung wird dies zeigen und allmählich herausarbeiten.

einfach annimmt und mit Bergson selbst in eins setzt, andernteils für *SE* aber sichtbar ablehnt. Dieser Umgang hat eine asymmetrische Sichtbarkeit einer in *Kino I* von Beginn an präsenten Dopplung Bergsons zur Folge. So treten zwei Effekte auf: Einerseits ist unklar, wann eher noch Bergson selbst, wann aber eher schon Deleuzes Bergson spricht, der eher Deleuze selbst ist (vgl. u.a. Gunter 2009, 175). Andererseits verstrickt *Kino I* Bergson auf diese Weise in Widersprüche und es scheint, als seien sie in Bergson selbst zu Selbst-Widersprüchen angelegt. *Was ist ein Kino-Bild?* fragt *Wer ist Bergson?* ist das Problemfeld, in dem sich in *Kino I* sofort Spannungen im triadischen Verhältnis zwischen Kino, Deleuze und Bergson – primär auf Kosten des Dritten – abzuheben beginnen.

Was ist ein Kino-Bild? In *Kino I* ist Bergson von Beginn an auf zweierlei Weisen instantan in dieser Frage präsent. Erstens: Bergson ist implizit enthalten, insofern die Frage bereits mit einem bestimmten Vorverständnis (Methode) aufgegriffen werden muss. Zweitens: Bergson ist auf einer Sachebene explizit angesprochen, sofern Deleuzes kinematographisches Bewegungs-Bild basierend auf Bergsons Bewegungs-Bild bestimmt wird (vgl. BB, 11). Doch hat Deleuzes Bergson-Bezug mehrere Ebenen, ist nicht allein rekonstruktiv, auch spekulativ. Dies wird problematisch, wo Deleuzes Bergson-Bezug nicht linear verläuft und sich auf sich selbst zurückbiegt. In *Kino I* tritt „Bergson“ in einen Widerspruch zu sich selbst, denn er habe das kinematographische Bewegungs-Bild in *MG* implizit vorhergesehen, in der expliziten Fassung von *SE* aber verfehlt. Deleuze expliziert den implizierten *MG*-Bergson, sodass der explizierte Bergson – Deleuzes Bergson – sich mit Bergson gegen den expliziten *SE*-Bergson in stellt. Auf einer Sachebene wird daher fraglich, wann „Bergson“ tatsächlich bedeutet, dass ein sachliches Konzept – das Kino-Bild – von Bergson aufgegriffen wird. Des Weiteren ist eine Dopplung des Widerspruchs von „Bergson“ zu sich selbst bereits in die Sachebene eingewebt. Mit Blick auf die Ebene der Methode formuliert Deleuze den Vorwurf, Bergson verfare in *SE* hinsichtlich des Kinos summarisch (vgl. BB, 11). Insofern es Bergson ist, von dem Deleuze die Kritik am summarischen Vorgehen nimmt (vgl. ZF, 203), bedient Deleuze sich methodisch eines impliziten Bergsons, um einen expliziten Bergson im Sinne Bergsons zu konfrontieren. Auch auf Ebene der Methode ist fraglich, wann ein Weiterdenken, das Bergson nicht explizit betrieben, aber implizit verlangt habe, sodass Deleuze es im Sinne Bergsons explizierend weitertreiben müsse, tatsächlich im Sinne Bergsons angewendet wird. Die Frage *Was ist ein Kino-Bild?*, die *Kino I* fortlaufend stellt, ist in doppelter Hinsicht, auf Sachebene und auf Ebene der Methode fortlaufend mit einer Frage nach Deleuzes Lektüre-Ethik (vgl. u.a. Lemieux 2009) verbunden.

Wer ist Bergson? Es lassen sich drei verschiedene Wurzeln erster sachlicher Bergson-Bezüge bei Deleuze feststellen, die drei qualitativ verschiedene Stränge des Bergson-Bezugs begründen: (1) „Bergson 1859 – 1941“; (2) „Der Begriff der Differenz bei Bergson“; (3) *Differenz und Wiederholung* (DW). Doch noch auf qualitativ gleichartiger Bezugslinie treten Unterschiede darin auf, wie der gleiche Gegenstand – z.B. *SE* – bewertet wird. Es besteht keine bruchlose Verbindung von jedem der Ursprünge bis zu *Kino I*, was endlich methodische Implikationen für hat. Ohne eines durchgängig kontingenten Bezugs kann *Kino I* keine methodisch chronologische Erzählung wählen. Deleuzes Bergson-Rezeption in seiner Kinophilosophie lässt sich nicht einfach aus einer dreigliedrigen Wurzel seines Bergson-Bezugs abzuleiten. Jede Vokation Bergsons stellt singulär einen Bezug zu Bergson her und verläuft a-chronologisch von *Kino I* zu Bergson selbst.

Wenn sich ein Problemfeld zu Beginn von *Kino I* zwischen den beiden Fragen *Was ist ein Kino-Bild?* und *Wer ist Bergson?* aufspannt, widmet sich ein zweiter Teil dieser Arbeit einer Textanalyse des Anfangs und ersten Kapitels von *Kino I*: „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26). Unter Rückgriff auf das Erarbeitete werden sich einerseits Unterschiede zwischen Deleuze, Deleuzes Bergson und Bergson, die bereits in verschiedenen Voraussetzungen lagen, bestätigt zeigen. Andererseits wird sich eine konkrete Natur ihrer Differenzen textbasiert am Gegenstand des Kino-Bilds entfalten.

1.6 Von Deleuzes Kino-Bergson zu Kino-Bergson? Einstellung einer zweiten Problemachse

Rancières Interpretation von Deleuzes Kinophilosophie verfehlt sowohl Bergson als auch Deleuze als auch beide in einem, sofern Deleuzes Kino-Bild als eine Interpretation Bergsons ansetzt und Annahmen Bergsons in weiten Teilen aufnimmt. (Siehe: *Einstellung einer Problemachse: Von „Kino ist Welt“ zu „Welt ist Kino“?*) In diesem Sinn schuf eine Abgrenzung zu einer Tendenz der Entgrenzung und Totalisierung von Oppositionspaaren eine Ausgangslage für den globalen Vergleich zwischen Deleuze und Bergson hinsichtlich des Kinos. Beide wurden zunächst auf geteilten Boden gestellt, wo sie die Dialektik auf die gleiche Weise kritisierten. Ausgehend davon konnten zahlreiche signifikante Differenzen zwischen ihnen entfaltet und festgemacht werden. (Siehe: Teil I) Wenn *Teil II* eine Textanalyse des ersten Kapitels von *Kino I*, „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26), vornehmen wird, bringt das die Frage nach einer adäquaten Herangehensweise für diese Arbeit neu auf. Deleuzes Kino-Bild zeigte sich auf Sach- und auf Ebene der Methode mit einer Frage

nach Bergson (bei Deleuze) verschränkt, sodass die Methodenfrage nicht nur auf Deleuzes Text zugeschnitten ist, aber auch eine Passung zu Bergson in Erwägung ziehen muss.

Vielseits wird betont, dass Deleuzes Lesart Bergsons diesem nicht gerecht werde. Vielmehr werde Bergson in mehreren Hinsichten verzerrt. Die Verschiebungen seien von einem globalen Motiv geleitet und unter einen Gesichtspunkt zu fassen: Bergson soll anschlussfähig für eine anti-humanistische Philosophie gemacht werden (vgl. Madelrieux 2013, 102f). Dies umfasst eine Formalisierung von Bergsons Dauer-Begriff (vgl. ebd., 105), eine allgemeine Ent-Spiritualisierung seines Werks (vgl. ebd., 103), Verwechslung von Methode und Intuition (vgl. Riquier 2008, 368) sowie die Glättung seines Gesamtwerks zu einem System (vgl. ebd., 361). Interpretationen, die sehr nahe bei Deleuze arbeiten, haben häufig das Problem, Bergson zu verkennen (vgl. Deamer 2011, 167f). Dies liegt daran, dass sie – Deleuzes Philosophie folgend – lineare Bezüge ablehnen, und achronologische Lesarten anlegen, die historische Kontexte nahezu oder vollständig auslassen (vgl. ebd., 170; Deamer 2016, 470).

. Deleuze selbst beschreibt, seine Kinophilosophie eher als Naturgeschichte denn als historisch (vgl. U-BB, 70), hält es jedoch gleichzeitig für eine große Gefahr, Geschichtliches vollkommen auszulassen (vgl. GS-KP, 201) – und zeigt damit ein Spannungsfeld an. Mit Blick auf die problematische Verflechtung zwischen Deleuzes Kino-Bild und Bergson, wird die Frage aufgeworfen: Könnte eine betont historische Lesart, dagegen leisten, Bergson – auch durch den Filter Deleuzes hindurch – gerecht(er) zu werden (vgl. Deamer 2016, 471)?

Gleich einer dialektischen Auslegung von *Kino I* würde auch eine einfache Historisierung Deleuzes zu kurz greifen. In der nachfolgenden Analyse muss das erste Kapitel von *Kino I* zunächst singulärer Ansatzpunkt sein und im Vordergrund stehen. Davon ausgehend, wie dieses Kapitel von sich aus Bezüge zu Bergson herstellt, müssen Verbindungen zugleich systematisch mit Bergson verglichen und historisch zu Bergson (zurück)verfolgt werden. Es wird zu sehen sein, wo wesentliche Brüche liegen und wie weit die Bezugslinien kontinuierlich zurückgehen. „Bergson“ ist in *Kino I* stets potenziell selbstreferenziell (Deleuzes Bergson zum Kino widerspricht Bergson zum Kino). Wenn Deleuze Elemente Bergsons aufgreift, muss dennoch immanent von *Kino I* aus entfaltet werden, inwiefern Bergson selbst darin präsent ist. Bergsons eigene Philosophie ist positiver Außenbereich von Deleuzes Kinophilosophie. Sie ist Außenbereich, da ein potenzieller Unterschied zwischen Deleuzes Bergson und Bergson stets angenommen werden muss, positiv, da bestehende Bruch- und Kontingenzlinien zwischen *Kino I* und Positionen Bergsons herauszuarbeiten sind.

II. Was ist ein Kino-Bild? fragt Wer ist Bergson? Deleuze und Bergson in *Kino 1*

2. *Kino 1* und ein erster Bergson-Kommentar: Textanalyse

Im ersten Kapitel von *Kino 1*, „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26), macht Deleuze eine erste Bestimmung des Kino-Bilds im klassischen Kino. Es sei Bewegungs-Bild (vgl. Rodowick 1997, 10). Dies bedeutet, dass es wahre, reale Bewegung ist, die sich einerseits aus unbewegten Schnitten zusammensetzt, andererseits selbst ein Ganzes – Zeit – ausdrückt (vgl. BB, 26). Das Kino-Bild ist Durchschnittsbild, kein Photogramm. Ein einziges kinematographisches Bild umfasst bereits eine schnelle Aneinanderreihung von 18 oder 24 Phasenbildern – unbewegte Momentschnitte (vgl. BB, 14; 18). Diese sind keine singulären Raum-Punkte, unzeitlich und künstlich, aber fassen ein minimales Intervall (vgl. BB, 14). Wenn die einzelnen Kino-Bilder sich aneinanderreihen, lassen sie sich nie klar voneinander abgrenzen, bilden vielmehr einen großen Bild-Fluss (vgl. D-C55, 12-15), einen Film. Diese Verbundenheit ist stets gegeben, wird aber beispielsweise in *Naqoyqatsi* (Reggio [Film] 2002) besonders deutlich, da die einzelnen Bilder (Einzel-Bild kann hier nur mehr technisch geltend gemacht werden) nach derart vielen Punkten aufeinander antworten, dass jedes Bild als Variation jeden Bilds (Funktion) erscheint (vgl. Deamer 2016, 187). Deleuzes Beschreibung des Kino-Bilds ist zunächst sehr dicht. Eine kleinteilige und textnahe Analyse macht nicht nur das Kino-Bild auf einer Sachebene besser begreifbar. Es wird auch nachvollziehbar, wie Deleuze methodisch zu dieser Darstellung kam.

2.1 *Kino 1* und andere Texte: Werkkontext

Nach einem sehr knappen Vorwort (vgl. BB, 11f) steigt *Kino 1* direkt in eine Bergson-Interpretation ein und erarbeitet bereits im ersten Kapitel eine erste Ebene, die das Kino-Bild bergsonisch als Bewegungs-Bild fasst. Es schließen zwei weitere Kapitel an – „Bildfeld und Einstellung, Kadrierung und Szenenaufgliederung“ (BB, 27-35) und „Montage“ (BB, 49-83). Das vierte Kapitel ist eine zweite Interpretation Bergsons: „Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. Zweiter Bergson-Kommentar“ (BB, 84-102). Die beiden Bergson-Kommentare sind philosophisches Herzstück des kinematographischen Bewegungs-Bilds aus (vgl. Rodowick 1997, 19). Bei insgesamt zwölf Buchkapiteln konzentriert sich die philosophische Entwicklung dieses Kino-Bilds damit primär auf das erste Werk-Drittel und ist zwischen erstem und viertem Kapitel aufgespannt.

Ein Blick auf *Logik des Sinns*³² (LS) zeigt, dass diese Anordnung und Kapitelstruktur Deleuzes sachlichem Verständnis von Genese und Kausalverhältnissen korrespondiert. In *LS* begründet Deleuze zwei relevante Neuerungen. Erstens argumentiert er, dass zwischen (früherer) Ursache und (späterer) Wirkung kein Kausalzusammenhang besteht. Folgt die Wirkung der Ursache auch zeitlich nach, ist die Wirkung nicht vollständig und nicht von einer einzigen Ursache her bestimmt. Die Wirkung ist der Ursache gegenüber eigenständig. Anstelle einer vertikalen Abhängigkeit der Wirkung von der Ursache, ist die Ursache im Ereignis Quasi-Ursache und zeigt sich ausgehend von der Wirkung nur als Quasi-Ursache (vgl. LS, 126). In diesem Sinn schafft Deleuze Platz für eine betonte Horizontalität der Wirkungen (vgl. Deamer 2009, 195): Die Wirkungen haben eine eigene Ebene, Oberfläche, auf der sie noch in einem zweiten Sinn unabhängig – voneinander – sind (vgl. LS, 127). Die Wirkung wird der Ursache nicht länger vertikal unterstellt und hat auch einen eigenständigen Horizont. Das Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung liegt in einem Ereignis. Das *Ereignis überhaupt* ist Ort einer Frage – eine bewegliche, paradoxe Instanz und leere Stelle, die Ereignisse (sie sind vom Ereignis überhaupt zu unterscheiden) verteilt (vgl. LS, 81). An diesem Ort laufen mehrere Serien zusammen und ausgehend davon werden Serien verteilt, die in zwei entgegenlaufende Richtungen abgehen: vergangenheits- und zukunftsorientiert. Allein gegenwärtig ist das Ereignis nicht (vgl. LS, 18). Ist das Zentrum leer, verhindert oder durchbricht es eine einfache, lineare Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft – keine Kausalität. Das Ereignis behält eine gewisse Offenheit, die verhindert, dass von einem früheren auf ein späteres (Ereignis) geschlossen werden kann (vgl. LS, 77-79). Aufgrund der Möglichkeit nicht-linearer Kontingenz (vgl. u.a. Hardt 1993, 5-7) stellt Deleuze Ursache und Wirkung auf zwei getrennte Ebenen, die sich qualitativ unterscheiden. Er spricht von körperlichen oder physischen Ursachen und unkörperlichen Wirkungen (vgl. LS, 125f).

Eine zweite Neuerung aus *LS*, die im Rahmen von *Kino I* relevant ist, betrifft das Vorgehen bei einer Untersuchung (von Ereignissen, Ursachen und Wirkungen). Deleuze verlangt eine Umkehr der Richtung des Wegs, den die Analyse nimmt: Er will von der Wirkung, zur Ursache (vgl. LS, 125), von der Singularität zur Allgemeinheit, vom Ereignis zu den Bedingungen (vgl. LS, 76-79). Ist das Ereignis Ort einer Frage, wird es durch entsprechende Antworten nicht gelöst, vielmehr wird es durch sie erst als Problem gestellt (vgl. LS, 81). Insofern eine Wirkung nie Ableitung, nie Anwendung (einer vorausgesetzten Ursache) ist, kann

³² Auf eine zentrale Rolle von LS für Deleuzes Kinophilosophie weist auch Deamer bereits insbesondere mit Blick auf eine stoizistische Logik hin (vgl. u.a. Deamer 2009).

die einzige methodische Konsequenz lauten, stets beim Gegenstand anzusetzen (er sei singuläre Wirkung), um von ihm aus dessen allgemeine Bedingungen freizulegen (vgl. DW, 16). Wenn die erste Neuerung vordergründig eine Sachebene, das Verständnis von Ursache und Wirkung, betrifft, spielt die zweite primär eine Rolle hinsichtlich der Methode. Sofern Ontologie und Methode (bei Deleuze) nicht zu trennen sind (vgl. GS-PP, 207), war die zweite Neuerung in der ersten bereits implementiert und umgekehrt. An dieser Stelle zurück zu *Kino 1*.

Im Rahmen von *Kino 1* findet sich der erste Aspekt, eine qualitative Differenz zwischen physischer Ursache und unkörperlicher Wirkung, in einer Ebenen-Trennung wieder, die zwischen erstem und zweitem Bergson-Kommentar (erstes und viertes Buchkapitel) liegt. Wie in all seinen Werken suche Deleuze auch in *Kino 1* nach dem Ereignis (vgl. U-P, 206) – hier: *Bewegungs-Bild*. Deleuze unterscheidet Materie- und Immanenzebene (vgl. BB, 99). In unspezifischer, allgemeiner Fassung sei das Bewegungs-Bild zunächst Materiestrom (vgl. BB, 87) und auf dieser Ebene wird es im ersten Bergson-Kommentar erarbeitet. Das Bewegungs-Bild ist materiell und lässt sich zugleich nicht auf seine Materialität (Kamera, Projektor, Leinwand, etc.) reduzieren. Dies zeigt sich vor allem deutlich angesichts des Verhältnisses zwischen Ursachen und Wirkungen. Wenn materielle Bedingungen und technische Voraussetzungen zur Erzeugung eines Kino-Bilds (Aufnahme oder Projektion) gegeben sein müssen, ist das Kino-Bild als Bewegungs-Bild selbst unabhängiger Oberflächeneffekt (vgl. LS, 40), der als relativ unabhängige Wirkung hervorgebracht wird und auf einer eigenen Ebene auftritt (vgl. LS, 24f). Materielle Träger sind Quasi-Ursachen des Bewegungs-Bilds, das gerade jene dünne, eigenständige Oberflächen-Schicht der Wirkungen, bildet. In dieser ersten Hinsicht, mit einem vertikalen Blick auf die Unabhängigkeit des Bewegungs-Bild von einer technischen Grundlage, wird es im ersten Kapitel von *Kino 1* betrachtet. Gemäß einer zweiten Achse der Unabhängigkeit sind kinematographische Bewegungs-Bilder aber auch auf ihrer eigenen Wirkungsebene selbstständig gegeneinander: drei Bewegungs-Bildarten (Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild;³³ vgl. BB, 97). Das vierte Kapitel behandelt diesen zweiten Sinn einer Unabhängigkeit, die in horizontalen Beziehungen gemäß dem sensomotorischen Schema rein zwischen Wirkungen besteht (vgl. BB, 95; Schackert 2023, 19). In diesem Sinn steckt das erste Kapitel gewissermaßen an physischen Markern den Seins-Bereich des kinematographischen Bewegungs-Bilds ab, während das vierte Kapitel direkt auf der

³³ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es nicht möglich, auf die Untersuchungen dieses Kapitels genauer einzugehen. Für eine ausführliche Ausarbeitung und Analyse vgl. Deamer 2016, 77-104.

unkörperlichen Oberflächen-Schicht ansetzt und diese Schicht der Wirkung, des Bewegungs-Bilds, in sich differenziert.

Das Verhältnis zwischen erstem zu zweitem und drittem Kapitel hängt mit dem zweiten Aspekt zusammen, der aus *LS* herausgegriffen wurde: Richtungsumkehrung bei der Untersuchung eines Gegenstands (vgl. *LS*, 104): vom Kino-Bild als singuläres Ereignis ausgehend, werden dessen Serien allmählich nach zwei Richtungen entfaltet. Wie ist *ein* derartiges Ereignis-*Ganzes* – besonders im Bezug zu *einigen* Bedingungen zu verstehen? Das Kino-Bild ist nicht instantan bereits nach zwei Ebenen – unkörperliche Wirkungen und physische Ursachen – unterschieden. Ebenen-Unterscheidung sowie weitere Differenzierung in je drei Elemente kommen erst nach und nach zur Darstellung. Anschließend: auf Ebene der physischen Ursachen vom Kino-Bild, spricht *Kino-Bild* zunächst das gleichzeitige Zusammenkommen all seiner technisch-materiellen Voraussetzungen einfach aus. Insofern auf Ebene der Wirkungen vom Bewegungs-Bild gesprochen wird, spricht *Bewegungs-Bild* drei Thesen zur Bewegung aus, die alle koexistieren – zugleich und in einem.

Die physischen Ursachen des Kino-Bilds sind wesentliches Zusammenspiel dreier Aspekte: Trennung von Aufnahme und Projektion, Bewegung der Kamera, Montage (vgl. *BB*, 16). Zwar werden diese materiellen Bedingungen bereits im ersten Kapitel angeführt (vgl. *ebd.*), doch eine ausführliche, isolierte Betrachtung der drei Bedingungen (Deleuze spricht auch von drei Ebenen (vgl. *BB*, 27-35; 36-43; 49-53)) erfolgt erst in zwei Anschlusskapiteln. Dies schlägt den Bogen zurück zur Kapitelstruktur: Das Verhältnis zwischen erstem, zweitem und drittem Kapitel aus *Kino I* verläuft primär über die Entfaltung der physischen Ursachen als Quasi-Ursachen des Kino-Bilds, mithin in ihrem Bezug zu den Wirkungen.

Die unkörperliche Wirkung, Bewegungs-Bild, hat drei koexistierende Thesen zur Bewegung. In Vorlesungen zum Kino präzisiert Deleuze, es handle sich bei den Thesen um eine Idee, die einen Ausdruck auf drei verschiedenen, doch simultanen Komplexitätsebenen finde (vgl. *D-C1*, 4). Anders als die Quasi-Ursachen werden die Thesen noch im ersten Kapitel ausführlich behandelt. Endlich handelt es sich bei den Thesen um Thesen Bergsons. Innerhalb des ersten Kapitels entfaltet sich mithin ein weiteres Spannungsfeld – Bergson und Deleuzes Bergson, Bergsons Bewegungs-Bild und Bergsons Bewegungs-Bild nach Deleuze. Deleuze lehnt es schon früh (mit Bergson) ab, Gegenstand und Methode zu trennen (vgl. *DBD*, 44-46). Auch für seine Kino-Bücher weist er auf die Aktualität dieser Position hin (vgl. *U-PP*, 207). So bedient sich Deleuze seinem Verständnis nach nicht bei Bergson, um diesem eine Methode und richtiges Verständnis, zu entlehnen, das er anschließend auf das Kino-Bild anwenden könnte.

Nicht derart gelangt er zum Bewegungs-Bild. Vielmehr sei das Kino-Bild singulär und zugleich Wiederholung von Bergsons Bewegungs-Bild. Wenn keine Methode bereits vorausgesetzt ist im Moment, da das Ereignis, Kino-Bild, auftritt, ist dieses weniger Methode und Gegenstand gleichzeitig, als dass es diese Unterscheidung überhaupt gar nicht geben kann. Wenn Deleuze das Bewegungs-Bild singulär aufgreift, leitet er es nicht von Bergson ab, vielmehr wiederholt und entfaltet es und Bergson neu. Da Deleuze sich für das Kino-Bild, nicht Bergson, interessiert, und da das Kino-Bild als Wiederholung Bergsons dennoch wesentlich eigenständig bleibt (vgl. Deamer 2016, xviii), gibt es Differenzen zwischen beiden den Bewegungs-Bildern von Deleuzes Bergson und Bergson selbst, die für den Rahmen von Deleuzes Untersuchung keine Rolle spielen. In Deleuzes Text verschmelzen eigene mit fremden Inhalten. Wenn Deleuze von Bergson spricht, bleibt unklar, welche Annahmen Bergsons einfach rekonstruiert, bereits weitergedacht oder gar umgedeutet sind (vgl. Gunter 2009, 167f). Die drei Thesen sind aber verschiedenen Werken, damit insbesondere unterschiedlichen Problemfeldern entnommen, mit denen Bergson sich jeweils beschäftigt, sodass Zusammenhänge, in die Deleuze sie zueinander setzt, anachronistisch und dekontextualisiert sind. Deleuze stellt zu Bergson Textbezüge her, die nicht chronologisch und nicht linear sind.

2.2 *Kino I* und ein erster Bergson-Kommentar: Aufbau der Textanalyse

Vor dem Hintergrund der Analyse von Kapitelzusammenhängen und Textstruktur des ersten Kapitels aus *Kino I*, befasst sich die nachfolgende Textanalyse mit dem triadischen Verhältnis zwischen Kino, Deleuze und Bergson. Ein Fokus liegt auf Deleuze. Gegenstand ist primär das erste Kapitel aus *Kino I*: „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“. (BB, 13-26)

Ein erster Schritt stellt Bergsons Position zum Kino kurz dar (2.3). In zwei anschließenden Analyse-Teilen wird das Ereignis des klassischen Kino-Bilds untersucht. 2.4 stellt den Gegenstand des Kino-Bilds in den Vordergrund und analysiert primär dessen physische Quasi-Ursachen. Untersucht werden technische und materielle Bedingungen des kinematographischen Bewegungs-Bilds. 2.5 legt den Fokus auf Bergson und betrachtet Deleuzes Bergson-Bezug. Dieser Teil steht im Zeichen der Problematik einer hohen Selbstreferenzialität von Deleuze und arbeitet einige Derivate Bergsons heraus, um sie von Bergson selbst zu unterscheiden und im Rahmen einer evolutiven Entwicklung von Deleuzes Bergson-Bezug als Deleuzes Bergson innerhalb von Deleuze selbst zu verorten. Beide Analyseteile verfolgen zwei unterschiedliche Serien, die im Ereignis *Kino-Bild* zusammenlaufen. Beide Serien sind unabhängig voneinander – so auch beide Analyse-Pfade – und doch besteht das *Kino-Bild* irreduzibel aus beiden. Beide zusammengenommen wird die

Textanalyse schließlich insgesamt zeigen, wie Deleuze Bergson und Kino-Bild zusammendenkt, wie er Annahmen Bergsons zur Bewegung vom kinematographischen Bewegungs-Bild aus de- und re-kontextualisiert. So wird zwischen Deleuze und Bergson eine deutliche Grenze gezogen. Endlich dient dies einem textbasierten Verständnis eines Problemfelds, das *Kino 1* stellt: *Was ist ein Kino-Bild?* fragt: *Wer ist Bergson?*

2.3 Bergson: Kinophilosophie

In seinem wohl berühmtesten Werk, *Schöpferische Evolution* (SE), vergleicht Bergson den Mechanismus begrifflichen Denkens mit der Funktionsweise des Kinematographen (vgl. SE, 309) und verkoppelt beide Teile dieser Analogie in einem Gegenstand: kinematographische Methode (vgl. SE, 347). Dabei ist zweierlei anzumerken: Zum einen stellt Bergson das äußerst junge Phänomen des Kinos nicht allein in den Dienst eines lang tradierten Denkens. Das Kinematographische ist nicht bloß dem Zweck der Explikation jenes Denkens unterstellt und wird nicht allein für diesen herangezogen. Wenn Bergson fast nur die Seite des Denkens näher und ausführlich untersucht, liegt das nicht an einer einseitigen Perspektive, aber daran, dass (sofern er Philosophie betreibt) Denken sein primärer Gegenstand ist. Die kinematographische Technik als solche aber liegt primär im Interesse der Wissenschaft. Zum anderen war Bergson einer der ersten, der das Kino in eine philosophische Reflexion einbezog (vgl. Rodowick 1997, 21). Weitaus mehr als allein historisch relevant, entwickelt er eine für sich stehende, interessante Kinophilosophie. Sie verdient eigenständige Betrachtung und unabhängige Würdigung (vgl. Deamer 2021, 373f). Kinematograph und Denken sind zwei Seiten der Analogie, die an Bergsons kinematographischem Mechanismus bestehen, sodass ihre analogische Verbindung nicht rein metaphorisch ist. Im Realen untrennbar ist der Mechanismus Kulminationspunkt einer technologischen Entwicklung. Für das Denken kann er als dessen Ausdruck und Explikation herangezogen werden, während er für das Kinematographische zugleich einen eigenen Seins-Bereich erschließt.

Bergson stellt eine analogische Beziehung zwischen zwei Paaren her: Die natürliche Wahrnehmung verhält sich zum Denken wie das Kinematographische zum Film (vgl. SE, 346). In beiden Fällen muss zwischen echter und falscher Bewegung unterschieden, und echte Bewegung richtig verortet werden. Nur im Wahrnehmungsakt liege reale Dauer, wie allein im einfachen Akt des (wahrgenommenen) Objekts echte Bewegung liege (vgl. SE, 309). Nur im Inneren – in der Projektionstätigkeit³⁴ – des Kinematographen liege reale Dauer, wie allein der

³⁴ Der Kinematograph war die erste Erfindung, die als technischer Vorläufer des heutigen Kinos gilt. Die erste kommerzielle Vorführung damit fand am 28.12.1895 statt (vgl. Croce 2016, 9). Bergson bezieht sich in seiner

kinematographische Filmstreifen in echte Bewegung versetzt werde (vgl. SE, 345). Denken und Film sind gleichermaßen eine Art kritische Dopplung echter Bewegung, die in der jeweiligen Praxis (Denkvollzug und Wiedergabe eines Films) aber unumgänglich ist. Wenn der natürliche Wahrnehmungsakt eine einfache, unteilbare Linie vor-gibt, blickt das Denken anschließend nur auf Punkte, Positionen im Raum auf dieser Linie (zurück) und macht die problematische Gleichsetzung zwischen echter Bewegung und ihrer Verräumlichung (vgl. SE, 349f). Auf der Möglichkeit, Raum-Punkte zu Symbolen werden zu lassen (vgl. B-C, 18-20; 42), basiert der praktische Intelligenzgebrauch: Bildung von Sprache, Zeichen, Repräsentationen allgemein (vgl. B-C, 38-40). Wenn der Kinematograph die Photographien auf dem Filmstreifen belebt, ist der Film anschließend nur aus unbewegten Stellungen, Raum-Punkte, zusammengesetzt, die in sehr hoher Geschwindigkeit aufeinanderfolgen (vgl. SE, 345). Ein Film setzt künstliche Bewegung, die er aus Unbewegtem erzeugt, an die Stelle echter Bewegung.

Hier bedeutet die Analogie für das Denken: Denken ist kinematographischer Mechanismus, sofern seine Funktionsweise damit vergleichbar ist, „eine Art inneren Kinematographen in Gang zu setzen.“ (vgl. SE, 346) Für den Kinematographen bedeutet die Analogie, dass die Film-Projektion zur künstlichen Bewegung wird, sofern die unbewegten Photographien nicht mehr einzeln wahrnehmbar sind (vgl. SE, 348). Wenn der Mechanismus des Denkens sich an der kinematographischen Funktionsweise gut explizieren lässt, verlängert sie doch auch realiter das Denken selbst. Denn dieses schuf jene Technologie, welche jetzt die Tendenz der Intelligenz (Zerlegung der Materie in immer kleinere Punkte im Raum) noch zu Phänomenen weiterträgt, deren Abläufe bisher nicht so präzise erfasst und analysiert werden konnten. Betreffend den praktischen Nutzen der kinematographischen Aufzeichnungsmethode im medizinischen und wissenschaftlichen Kontext (Dokumentations- und Diagnosezwecke) (vgl. Michel 1914, 56) ist Bergson zweifelsohne beeinflusst von der biologischen Forschungsarbeit seines Kollegen, Etienne-Jules Marey³⁵. Wenn andersherum der Kinematograph das Denken verlängert, hat er auch einen eigenen Seins-Bereich. Er hat einen ausgewiesenen Gegenstand, insofern er Phänomene erfasst, die in der Verbindung zwischen natürlicher Wahrnehmung und Denken dem menschlichen Auge allein für wissenschaftliche Reflexionen unzugänglich blieben. Vonseiten des Kinematographen macht Bergson den kinematographischen Mechanismus an der Funktion der Dokumentation fest und bezieht seine

Analyse ausschließlich auf dieses Gerät. Allerdings war der Kinematograph Aufnahme- und Projektionsgerät in einem (vgl. ebd., 6).

³⁵ Etienne-Jules Marey (1830-1904) hatte ab 1869 und bis zu seinem Tod eine Professur für Naturgeschichte organisierter Körper inne. Mit primärem Interesse für die Physiologie entwickelte er die Chronophotographie weiter und formuliert auch eigene Thesen zu Bewegung und Photographie (vgl. u.a. Marey, 1894).

Kinophilosophie damit auf einen spezifischen Gegenstand: Dokumentarfilm³⁶ (vgl. Rodowick 1997, 21) oder „actualités“ (vgl. Deamer 2021, 467f). Das entspricht auch der historischen Situation des Kinos zur Zeit seiner Analyse (vgl. Deamer 2021, 373f). Bemerkenswert ist allein, dass Bergson keinen einzigen Filmtitel (oder Forschungsarbeit, die in Filmmaterial dokumentiert wäre) explizit nennt, auf den seine Analyse in *Schöpferische Evolution* (SE) bezogen sei. Vor Aufkommen des narrativen Films waren die ersten in Frankreich per Kinematograph öffentlich vorgeführten Kino-Filme ausschließlich Dokumentarfilme (vgl. Croce 2016, 10). Zugleich hatte der Einsatz von Kinematographie im wissenschaftlichen Kontext bereits einigermaßen Fuß gefasst (vgl. Rodowick 1997, 21). Wenn Bergson den kinematographischen Mechanismus im Denken sowohl in SE bearbeitet (vgl. SE, 345-348) als auch bereits 1902-1903 in einer Vorlesungsreihe am Collège de France ausführlich vorbereitet (vgl. B-C), geht er auf den praktischen Nutzen als solchen wenig ausführlich ein. Dies wird auch in einem Interview von 1914 deutlich (vgl. Michel 1914). Das liegt daran, dass Bergson das Denken zum Gegenstand seiner Philosophie hat, während nähere Betrachtungen der kinematographischen Technik einer wissenschaftlichen Untersuchung zuzuschlagen wären.

Schließlich inhärierte dem kinematographischen Mechanismus eine problematische Tendenz, die zur kinematographischen Illusion führe. Im Denken ist diese Illusion falsche Illusion über die Bewegung, im Film ist sie künstliche Bewegung (vgl. SE, 348). Wenn die Intelligenz ihrem natürlichen Hang entsprechend (notwendigerweise) mit Symbolen operiert, die auf einer problematischen Identifikation zwischen Raum-Punkten und echter Dauer (der Dinge oder einer Handlung) beruhen, kommt es erst bei völliger Gleichsetzung zur Verwechslung von Sprache und Realem – und einer Reihe an Illusionen (vgl. B-C, 42-50). Sie zeigen sich besonders deutlich an einer langen Tradition des Versuchs, Bewegung aus unbewegten Punkten auf einer Linie zu rekonstruieren (vgl. SE, 309). In SE steht der Nachweis dieser basalen Verwechslung, mithin eines unauflösbaren Problems dieser Denktradition im Vordergrund. Bergson untersucht Platon und Aristoteles (vgl. SE, 355-371), Descartes, Leibniz, Spinoza (vgl. SE, 387-400) und insbesondere Kant (vgl. SE, 400-408). Der kinematographische Mechanismus wird emblematisch für seine Erkenntniskritik (vgl. Kessler 2003, 13). Die Frage danach, was die kinematographische Illusion vonseiten des Films sein könne, ist schwerer zu

³⁶ Schwartz weist auf ein Interview Bergsons hin, das andeutet, Bergsons Kinophilosophie habe auch eine andere Richtung einschlagen und sich mit Kinofilmen als Kunst-Form beschäftigen können. Bergson hätte seine Kinophilosophie bloß an seine Auffassung von Malerei anlehnen müssen. Demnach würden subjektive Empfindungen, die bei der kunstschaftenden Person vorhanden waren, aber auf der Leinwand verloren gingen, nachträglich durch Eindrücke des der Betrachtenden ersetzt werden. Ein derartiges Verhältnis ließe sich analog auch auf das Verhältnis zwischen Filmemacher_in und Betrachter_in übertragen (vgl. Schwartz 2011, 80).

beantworten. Bergson spart eine detaillierte Erörterung aus, sodass eine solche allein spekulativ erschlossen werden kann. Bereits das Produkt des Kinematographen war künstliche Bewegung – und noch die Illusion über dieses Ergebnis bleibt künstliche Bewegung.

Bei Bergson ist die Analyse des Kinos nicht losgelöst von einer Bedeutung für Zuschauende. Ihn interessiert nicht die Ontologie des Kinematographen, vielmehr erhält seine Technologie nur in Bezug zur natürlichen Wahrnehmung – erkenntnistheoretischen – Sinn (vgl. Schackert 2023, 37). Eine Illusion fällt hier mit dem kinematographischen Mechanismus selbst, der künstliche Bewegung insbesondere materiell produziert, zusammen. Denn betrifft das Abspulen des Filmstreifens aus mechanischer Sicht immer nur Einzel-Photographien, die trotz immens schneller Darbietung stets selbst unbewegt bleiben, ist es die natürliche Wahrnehmung, für die jene Bilder allmählich verschwimmen. *Für sie* tritt künstliche Bewegung in die Einzel-Bilder selbst ein, sofern diese die Teile einer bilderübergreifenden Bewegung zu sein (er)scheinen. So distinguert Bergson zwischen Wahrnehmung eines natürlichen und eines Kino-Bilds (vgl. BB, 14f).

2.4 Deleuze: Technische Voraussetzungen eines Kino-Bilds

Aufseiten materiell-technischer Bedingungen für das Auftreten des Kino-Bilds (Ereignis) führt Deleuze dreierlei an: Aufnahme und Projektion des Kino-Bilds müssen getrennt stattfinden, die Kamera muss beweglich sein und Bild-Montage muss eingesetzt werden (vgl. BB, 16). Deleuze interessiert sich nicht für eine rein technische oder historische Ebene. Die reine Verfolgung physischer Quasi-Ursachen des Kino-Bilds würde dasselbe allein physikalistisch begreifen. Im Ereignis *Kino-Bild* laufen aber zwei unabhängige und irreduzible Reihen zusammen – physische Quasi-Ursachen und unkörperliche Wirkungen. Aufgrund ihrer Unabhängigkeit besteht anstatt eines Kausalzusammenhangs zwischen Ursache und Wirkung ein genetisches Verhältnis, es sind *Quasi-Ursachen* und Wirkungen. Vom Standpunkt des Ereignisses bespricht Deleuze allein Quasi-Ursachen, wobei er ein genetisches Zusammenspiel materiell-technischer Voraussetzungen des Kino-Bilds aufdeckt. Dies lässt sich im Horizont von Deleuzes *Logik des Sinns* (LS) begreifen. Diese Arbeit ordnet das Kino zunächst kurz in einen historischen Kontext ein – Ebene der Ursachen. Es folgt eine kurze Beschreibung der drei physischen Bedingungen für das Aufkommen des Kino-Bilds nach Deleuze. Schließlich werden diese Bedingungen unter dem Gesichtspunkt *Quasi-Ursache* im Sinne Deleuzes betrachtet.

2.4.1 Eine kurze Geschichte von Kino und Technik

In einigen Randbemerkungen gibt Deleuze Ausblick auf technikhistorische Voraussetzungen, die eine wesentliche Rolle dafür spielten, dass das klassische Kino-Bild, Bewegungs-Bild,

auftreten konnte. Auf Ebene der *Quasi*-Ursachenreihe, unabhängig von unkörperlichen Wirkungen, deutet er an, dass im Kinematographen einige Errungenschaften in bildgebender Aufnahme- und Projektionstechnologie zusammenlaufen, die zur Folge haben, dass zwischen dem Kinematographen und seiner technikhistorischen Entwicklungslinie eine wesensmäßige Diskontinuität auftritt (vgl. D-C1, 14f). Dieser Bruch besteht allein in technischen Termen und begründet eine wesentliche Differenz anstelle eines einfachen, kontinuierlichen Fortschritts, der von chinesischen Schattenspielen (vgl. BB, 18) und altertümlichen Projektionssystemen weiter zur Laterna Magica³⁷ (vgl. D-C1, 14) und schließlich bis zum Kinematographen führen würde. Im Kinematographen mussten drei technische Anforderungen parallel erfüllt sein und relativ unabhängig zusammenspielen (vgl. BB, 18). Erstens musste es möglich werden, Momentaufnahmen in gleichen Abständen anzufertigen. Zweitens musste ein Träger diese gleichen Abstände doppeln und in der Lage sein, die Aufnahmen in *gleichen* Abständen – Intervallen – anzufertigen, wobei es möglich sein musste, dass zwischen den Einzelbildern keine großen Zeitsprünge lagen. Drittens bedurfte es schließlich eines Mechanismus, der das Abspulen der Bilder mechanisch in Gang setzte, Bildtransport (vgl. ebd.; D-C2, 2).

Den ersten der drei Aspekte setzten Marey – er wird später auch Bergsons Kollege am Collège de France (vgl. Kessler 2003, 13f) – und Muybridge noch vor Erfindung der Filmkamera technisch um. Sie fertigten Serien photographischer Momentaufnahmen an, deren Einzelbilder zueinander in einem festgelegten, gleichbleibenden Abstand stehen. Auf diese Weise erhielten sie Studien, die als ein Ganzes, als Reihe, dazu in der Lage waren, aus *für sich beliebigen*, aber *an sich* durch das beliebige Intervall *bestimmten* Schnappschüssen das Charakteristische *einer* zusammenhängenden Bewegung einzufangen (vgl. Rodowick 1997, 9). In *Kino I* erwähnt Deleuze eine klassisch gewordene Untersuchung zum tatsächlichen Ablauf von Beifolge und Bodenkontakt der Hufe beim Pferdegalopp (vgl. BB, 19), die auf Muybridge zurückgeht (vgl. Croce 2016, 4). Hinsichtlich des zweiten Aspekts wird das Lochband genannt, dessen Erfindung Deleuze Edison und Dickson zuschreibt (vgl. BB, 18; D-C1, 9). Präziser war

³⁷ Mit Blick auf das Verhältnis zwischen Deleuze und Bergson hinsichtlich des Kinos kommt der Laterna Magica eine bedeutungsvolle Scharnierstelle zu. Für Deleuze verläuft zwischen der LM und dem Kinematographen allein eine technikhistorische Entwicklungslinie, auf der der Kinematograph zugleich auch Neuanfang ist. Bergson aber sieht den Kinematographen als letzte Konsequenz und Vollendung seiner (nicht nur technikhistorischen) Linie. Der Kinematograph ist Materie und Effekt, Technik und Denken in einem, ein auf die Spitze getriebener Ausdruck. Die vollumfängliche Kontingenzverbindung, die Bergson zwischen LM und dem Kinematographen zieht, zeigt sich äußerst deutlich darin, dass Bergson sein viertes Kapitel aus *SE* – seine Kinophilosophie – mit dem Hinweis einleitet, dass er sich in diesem Buchkapitel zentral auf einige seiner Vorarbeiten zum Kinematographen (vgl. Bergson, 2016) stützen werde (vgl. SE, 309). In den zitierten Studien ist aber auffällig nicht vom Mechanismus des Kinematographen, aber von der LM die Rede (vgl. B-C, 106). Auch in studentischen Arbeiten zu jenen Vorlesungen wird der Kinematograph nicht erwähnt (vgl. Bergson und Robinet 1972, 573-578). Für Bergson sind LM und Kinematograph nahezu austauschbar, allein dieser ein noch stärkeres Moment von jener.

es die Vereinigung einiger relevanter Innovationen auf einen Mechanismus in einem Apparat, die diese Variante eines Filmstreifens so endlich Erfolg haben ließ und zu der es Dickson in Anknüpfung an Mareys und Muybridges Vorarbeiten in einem der Edison-Labore in New Jersey brachte – der Kinetograph. Hinsichtlich der Wahl des Materials wurden anstelle weniger robuster Vorgänger-Varianten Zelluloidstreifen verwendet. Zudem wurde der Transport des Lochbands in gleichzeitiger Synchronisation mit einem Ablichtungs- und Schlussmechanismus ermöglicht. Dicksons Kinetograph erlaubt, 40 Einzelbilder pro Sekunde in ein Lochband einzulassen, aufzunehmen (vgl. Croce 2016, 6-9). Hinsichtlich drittens nennt Deleuze Lumières Greifer als entscheidende Wegmarke, der die Liste der notwendigen technischen Voraussetzungen zum Abschluss bringt (vgl. BB, 18). An Dicksons Synchronisation zwischen Filmstreifen und Abschlussmechanismus ergänzte und verbesserte der Greifer, dass das Abspulen, die Aufnahme, gleichförmig wurde und zwischen den einzelnen Löchern geregelte, gleiche Intervallabstände lagen. Der Greifer war als zentraler Mechanismus in Luis und Auguste Lumières Kinematographen integriert, sodass dieser Apparat endlich alle vorangegangenen Momente auf sich vereinte (vgl. Croce 2016, 9). Mit dem Kinematographen geschieht ein Sprung. Nicht nur ein erstes Set technischer Voraussetzungen wird abgeschlossen, dieser Apparat erfüllt sogleich auch ein zweites Set an Bedingungen, das Deleuze formuliert.

2.4.2 Genetik des Kino-Bilds: Aufnahme und Projektion, Bewegte Kamera und Montage

Ein zweites Set an technischen Erfordernissen zur Entstehung des Kinos berücksichtigt auch den unkörperlichen Bild-Effekt als irreduzibles Moment. Trennung von Aufnahme und Projektion, Bewegung der Kamera und Bildmontage (vgl. BB, 16) schaffen die Ausgangslage einer horizontalen und vertikalen, relativen Unabhängigkeit zwischen klassischem Kino-Bild und seinem materiellen Bildträger.

Der Kinetograph war allein Aufnahmegerät, dem ein eigener Projektionsapparat, Kinetoskop, zur Seite gestellt wurde. So kommt es zur paradoxen Situation, dass, obwohl Aufnahme und Projektion technisch getrennt waren, diese sich praktisch überlagerten. Der Kinetograph wog etwa 1000 Pfund (annähernde Entsprechung in Kilogramm: 453 kg), was ihn immobil machte und zur Folge hatte, dass Aufnahme und Projektion in den gleichen Räumlichkeiten, im „Black Maria“-Studio, stattfanden. Die spätere Projektion war daher raumzeitlich eher eine Rekonstruktion der früheren Aufnahmesituation. Im Kinematographen kommt es zur Spiegelung des Paradoxen: Dieser Apparat war Aufnahme- und Projektionsgerät in einem, erlaubt bei einem Gewicht von 20 Pfund (annähernde Entsprechung in Kilogramm:

9kg) aber die raum-zeitliche Entkopplung von Aufnahme- und Projektionsprozess (vgl. Croce 2016, 8-10). Deleuze beschreibt eine anfängliche Aufnahmesituation, in der die Filmkamera auf einen Fahrradsattel gebunden und eine kaum merkliche, natürliche und kontinuierliche Kamerabewegung erwirkt wurde. Für diese Machart nennt er zwei Film-Beispiele von Wim Wenders: *Alice in den Städten* (Wenders [Film] 1976) und *Im Laufe der Zeit* (Wenders [Film] 1974). (vgl. BB, 41) Eine erste öffentliche Kino-Vorführung findet im Dezember 1895 in Paris statt – im indischen Salon des Grand Café (vgl. Deamer 2016, 461). Gezeigt wurden zehn kurze Dokumentarfilme darunter: *La Sortie de l'Usine À Lyon* (Lumière [Film] 1895) oder *L'Arroseur Arrosé* (Lumière [Film] 1895). Zwischen Aufnahme und Projektion tritt über die (bewegte) Kamera eine irreduzible Verschiebung, die nicht-lineare Rückführbarkeit des einen auf das andere zur Folge hat. Alle drei Aspekte sind auf den Kinematographen vereinigt. Endlich kommen aber notwendig auch noch Montagetechniken hinzu, die den einfachen Abstand zwischen bewegter Kamera und Kamerabewegung vervielfältigen, sodass auch diese beiden nicht einfach zwei Seiten oder Spiegelreflexe eines Gleichen sind. Sofern hier die technische Seite der Montage, nicht der kreative Prozess und Auswahlmechanismus der zusammengestellten Kinobilder interessiert, ist eher von Schnitt als von Montage zu sprechen (vgl. Dettweiler 2007, 137).

Zunächst war das Hintereinander-Kleben zweier Filmspuren, Schnitt, produktionstechnisch häufig erforderlich. Entweder sollte das Format einer Schleife ermöglichen, dass der Filmstreifen als solcher besser zusammenhielt, oder, das Format selbst sollte auf die Formatvorgaben eines Projektionsgeräts angepasst werden. Während der primitiven Periode der Filmentwicklung, 1894-1908, kam aus technischer Sicht noch der wesentliche Anspruch hinzu, längere Aufführungszeit umzusetzen und ab 1905 erlaubte die Erfindung des Mehrspulers (Schnittmontage aus mehreren Filmstreifen) eine relative Verlängerung der Filmdauer – vom etwa einminütigen Einspuler auf den etwa 13–16-minütigen Mehrspuler. In der Technikgeschichte einer Ausdifferenzierung einiger Schnitt-Montage-Techniken lässt sich die Verkettung aus ästhetischen Ansprüchen (sie gelten allein vom Standpunkt der Bild-Effekte), Zufällen (z.B. Mélièses Entdeckung des zeitlichen Schnitts 1896) und technischem Fortschrittsinteresse nicht summarisch in eigenständige Momente auftrennen. In diesem Sinn stand bei den ersten Mehrspulern wie beispielsweise *L’Affaire Dreyfus* (Méliès [Film] 1899) das Erproben neuer technischer Möglichkeiten im Vordergrund (vgl. Croce 2016, 11). *Citizen Kane* (Welles [Film] 1941) dagegen wird Cross-Cuttings (Hin- und Herschneiden zwischen zwei Sequenzen) einsetzen, wobei die physikalische Umsetzung bereits keine zentrale Rolle mehr spielt, aber die narrative Montage (die Erzählung eines Frühstück-Gesprächs

zwischen zwei Personen Emily und Kane) leitgebend ist (vgl. Dettweiler 2007, 31f). Die Verzahnung von technischen und ästhetischen Impulsen zur Entwicklung der Schnitt-Montagen führt zu einer Vielzahl qualitativ verschiedener Techniken, die ein technischer Standpunkt aber nach einigen wenigen Merkmalen klassifiziert. Zwei Filmspuren können entweder in einer Blende (Doppel- oder Mehrfachbelichtung und Überblendung) oder in einem harten Schnitt miteinander verbunden werden, was insgesamt vier Anschlussmöglichkeiten ergibt. An der anfänglichen, allein produktionstechnischen Notwendigkeit zu schneiden, spiegelt sich abschließend auch ein Moment der Montage, das vollkommen unabhängig vom materiellen Träger ist: Auch bei Einsatz einer einzigen Aufnahmekamera ist es nicht notwendig, einen physikalischen Schnitt zu setzen, um einen visuellen Schnitteffekt zu erzeugen, wie sich am Beispiel des räumlichen Schnitts verdeutlichen lässt. Diese Technik wurde insbesondere zwischen 1897 und 1900 eingesetzt und bedeutete, die Kameraaufnahme per Kurbel vorläufig zu stoppen, um sie nach zurückgelegtem Transportweg an einem anderen Ort fortzusetzen (vgl. ebd., 140-2). Festzuhalten ist, dass diese einfachen Schnitttechniken bereits bei Erfindung des Kinematographen technisch *möglich* sind.

2.4.3 Genetik des Kino-Bilds: Quasi-Ursachen

In der Quasi-Ursachenreihe des Kino-Bilds steht der Kinematograph an der Stelle des Ereignisses. Mit ihm kommt das klassische Kino auf. Eine erste Version des Kinematographen der Gebrüder Lumière brachte es auf eine Leistung von 16 Aufnahmen pro Sekunde und verbreitete sich in Europa rasch zum Standardmodell (vgl. Croce 2016, 6-9).

Ab dem Kinematographen eine Technik-Geschichte des Kinos: Das klassische Kino-Bild, Bewegungs-Bild, das im Kinematographen möglich wird, muss aus technischer Sicht auf drei Ebenen verstanden werden, die den materiellen Bild-Träger konstituieren – Einzelbild, Filmstreifen, Kino-Film. Ein erstes Set an Voraussetzungen fasst alle drei unter einen ausschließlich technischen Gesichtspunkt und benennt Momentaufnahmen, Lochband und Greifer (vgl. BB, 18). Auch ein zweites Bedingungs-Set betrachtet die technologische Grundlage des Kinos, bezieht aber den Gesichtspunkt des Kino-Bilds, unkörperliche Wirkung, mit ein: Trennung von Aufnahme und Projektion, Bewegung der Kamera, Montage (vgl. BB, 16). Es zeigt sich deutlich, weshalb Deleuze mit dem Kinematographen von einer Bifurkation und wesentlichem Bruch auf einer technikhistorischen Reihe spricht, die zum Kino führt (vgl. D-C1, 14f). Das einzelne Kino-Bild unterscheidet sich von einer Photographie durch seine irreduzible Einbettung in eine Serie (vgl. Rodowick 1997, 9f). Die Beliebigkeit seines Moments, seine Entstehung, liegt allein in der Serie begründet, für welche seine Beliebigkeit

nicht zufällig, aber konstitutiv ist, während selbst eine Zufalls-Photographie stets ein isoliertes Bild, Pose, Moment, schafft und heraushebt (vgl. D-C1, 18f). Die Photographie ist an sich selbst positiv bestimmt, nicht allein über einen Intervallabstand. Der Filmstreifen als solcher ist keine beliebige Zusammenstellung aus Momentaufnahmen. Die Intervallabstände auf dem Lochband und/oder Bewegung der Kamera gehören irreduzibel auch bereits zu den Momentaufnahmen.

Zum abwehrenden, kontrastierenden Vergleich werden alttümliche Projektionssysteme, unter anderem die Laterna Magica genannt. Hier wird eine Auswahl besonderer Bilder auf einem Streifen zusammenstellt. Das ergibt eine äußerlich zusammengesetzte Bilderreihe, die keine für sich stehende Bewegungs-Einheit ist. Die Einzelelemente sind austauschbar, sofern sie an und für sich selbst bestimmte, für sich stehende, besondere Posen sind (vgl. Gosser 1988, 87). Weder durchdringen sich die beiden Ebenen, noch ist ihre spezifische Zusammensetzung eine in sich begründete, daher einfache Einheit. Auf einer dritten und letzten Ebene stellt sich schließlich noch eine Vielschichtigkeit der Filmrolle her. Der Kino-Film ist letztendlich eine Schnitt-Montage aus einer oder mehreren Filmrollen, die aus einem oder mehreren Aufnahmegeräten stammt und im selben oder einem anderen Projektionsgerät abgespult wird, sofern Aufnahme- und Projektionsprozess raum-zeitlich getrennt sind. Beim Abspulen projiziert der Greifer ein singuläres Ganzes, einen Film, und eigenständige, unkörperliche Bild-Effekte erscheinen auf der Kino-Leinwand. Die Laterna Magica dagegen erzeugt keine Bewegung, aber reproduziert sie. Sie bewirkt eine Wieder-Zusammensetzung vorausgesetzter, besonderer Momente (vgl. D-C1, 14f).

Der Kinematograph ist Geburtsstunde des Kinos und Anfangssituation des Films (vgl. BB, 15). Damit läuft die Quasi-Ursachenreihe ausgehend von diesem Ereignis gleichzeitig in zwei Richtungen (vgl. LS, 18). Sofern ab dem Kinematographen von Kino zu sprechen ist, führen eine Technikgeschichte des Kinematographen bis zu diesem und eine gegenläufig orientierte Geschichte der Kino-Technologie vom Kinematographen an in die Zukunft. Ab Geburt des Kinos koexistiert neben technisch-materiellen Bildträgern, Quasi-Ursachen, aber auch eine Ebene des Kino-Bilds, Wirkungen. Beide Ebenen koexistieren relativ unabhängig und beeinflussen sich zugleich gegenseitig. Jeder Strang lässt sich nur als Extraktion aus der gemeinsamen, realen Vermengung, Kino-Bild-Geschichte, extrahieren (vgl. HBzE, 70-82). Nur sofern Abstände zwischen Einzel-Bildern, Filmstreifen und einem oder mehreren Aufnahme- und Projektionsapparaten – primär geleitet von ästhetischen Gesichtspunkten des Kino-Bilds selbst – über die Zeit variiert werden, zeigt sich einerseits der Charakter einer in diverse

Richtungen variablen Grundtechnologie als solche, während sich eine spezifische Bildsemantik und Verschiebungen, Chronologie und Filmgeschichte herausbilden.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Technikgeschichte einer Quasi-Ursachenreihe, die bis zum und vom Kinematographen in zwei Richtungen läuft, nochmal klarer: Ein erstes Set an technischen Erfordernissen (serielle Momentaufnahmen, Lochband und Greifer, vgl. BB, 18) erstreckte sich allein nach einer Seite. Es ist eine technikhistorische Erzählung, die in die Vergangenheit läuft. Sie ist gewissermaßen technologische Vorgeschichte des Kinos. Die Erfüllung eines zweiten Sets an Bedingungen (Trennung von Aufnahme und Projektion, Bewegung der Kamera und Bildmontage, vgl. BB, 16) zeigt sich erst im vielseitigen Erproben und Einsatz des Kinematographen, eingehüllt in die Kino-Bild-Geschichte. Diese Erfordernisse sind in der Anfangssituation zunächst versteckt (vgl. BB, 15). Schließlich läuft auch die Wirkungsserie, in zwei Richtungen. Sie handelt vordergründig von ästhetischen und semiotischen Verschiebungen, vom Kino-Bild (vgl. Dettweiler 2007, 141f). Ein erster Teil dieser Serie und Entwicklungsreihe der Bildsemiotik reicht bis zum kinematographischen Ereignis (Vergangenheit und Vorgeschichte). Zugleich geht davon ein zweiter Teil und Geschichte des Kino-Bilds ab (Zukunft). Die Kino-Bildgeschichte bildet eine Filmologie aus. Auf einem größeren Abschnitt ist sie bald schon Bewegung vom klassischen zum modernen Kino-Bild (vgl. Deamer 2009, 168).

In Deleuzes erstem Kommentar zu Bergson liegt zu Beginn von *Kino I* der Fokus auf einem sehr engen Ausschnitt der Wirkungsserie, sodass weniger qualitative Differenzen der Breite zwischen verschiedenartigen Kino-Bildern (horizontale Eigenständigkeit der unkörperlichen Wirkungen) im Vordergrund stehen und auch die noch weiter gefasste Bewegung zum modernen Kino noch nicht im Blick liegt. Die äußerst schmal gefasste Reihensequenz thematisiert vordergründig die vertikale Eigenständigkeit der unkörperlichen Wirkungen bei Aufkommen des klassischen Kino-Bilds und konstituiert sich dicht an der technikhistorischen Serie. Auf Sachebene ist die Technikgeschichte daher eine wichtige Grundlage zur Analyse des klassischen Kino-Bilds. Auf Ebene der Methode ist sie ein wichtiges Vorzeichen von Deleuzes Auseinandersetzung mit Bergson zu Beginn von *Kino I*.

2.5 Bergson in Deleuzes Kino-Bild

In „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26) entwickelt Deleuze ein erstes Verständnis des Kino-Bilds als Bewegungs-Bild. Bereits die Überschrift verrät Bergsons zentrale Rolle. Auf Sachebene rekonstruiert Deleuze drei Thesen Bergsons zur Bewegung, die er sodann als Definitoren zur Bestimmung seines Kino-Bilds einsetzt. Methodisch arbeitet

Deleuze dabei mit Textbezügen Bergsons – primär *Schöpferische Evolution* (SE) und *Materie und Gedächtnis* (MG; vgl. BB, 15). Es wäre verkürzt, bei einer allgemeinen Kategorisierung stehenzubleiben und Deleuzes Ablehnung des ersten Texts seiner Wertschätzung des Zweiten global gegenüberzustellen (vgl. BB, 11), um im Anschluss noch eine anachronistische Lesart (vgl. Deamer 2009, 168; Rodowick 1997, 212) zu bemerken. Insofern Deleuze den Anspruch formuliert, Bergson von *MG* aus weiterzudenken (vgl. BB, 15f), besteht mindestens ein Spannungsverhältnis zwischen dem historischen Bergson und Deleuzes Aktualisierung. Zudem zeigt sich Deleuzes Bezug zu *SE* deutlich differenzierter, als er das Werk im Lauf des Kapitels mehrmals aufgreift. Er verfolgt daran auch einige richtige Schritte Bergsons (vgl. BB, 16; 23), die er bis zur entscheidenden Schwelle gewagt habe, an der er dann aber stehen geblieben sei (vgl. BB, 21).

2.5.1 Ein genereller Überblick

Zu Beginn von *Kino I* bezieht sich Deleuze auf Bergson und rekonstruiert drei Thesen Bergsons zur Bewegung (fortan: T1, T2, T3). Sie sind erste ontologische Basis des Kino-Bilds, das Bewegungs-Bild ist. Sofern dieser Bergson-Bezug Deleuzes kinematographischem Bewegungs-Bild inhäriert, schickt Deleuze in seinem Vorwort aber auch eine Abgrenzung zu Bergson voraus, die äußerlich eine Schneise durch Bergsons Werk zieht: Bergsons explizite und eigene Kinophilosophie sei zurückzuweisen und insbesondere im vierten Kapitel aus *Schöpferische Evolution* (SE) verortet (vgl. BB, 11). Sodann verfährt Deleuzes rekonstruktiver Entwurf dreier Thesen aber immanent und verwickelt dabei Inhalte Bergsons in ein – neues, verschobenes – Zusammenspiel. Jeder These wird nachfolgend gegenübergestellt, wie und in welchem Kontext Bergson selbst die Inhalte entwickelte, die Deleuze herausgreift.

(T1) *Deleuze* schreibt, Bergsons erste These zur Bewegung sage aus, dass die Bewegung keine Verbindung mit dem durchlaufenen Raum eingeht (vgl. BB, 13), wobei die relevante Ergänzung betont wird, dass sie sich auch nicht „mit Punkten in Raum oder Zeit, d.h. mit unbeweglichen „Schnitten“ rekonstruieren [lässt]“ (ebd.). Deleuze erinnert an die Unterscheidung, die Bergson zwischen einer abstrakten Vorstellung von Bewegung und realer Bewegung macht. Bergson bemängelt, dass die Rekonstruktion fehlgeleitet wird. Denn fälschlicherweise wird Bewegung für unendlich teilbar gehalten. Unendliche Teilbarkeit aber komme allein dem Raum oder *verräumlichter* Zeit zu (Verdinglichung (vgl. Rodowick 1997, 21)). Eine Vielzahl, Raum-Punkte, kann in einem einzigen Raum nebeneinanderstehen: homogener Raum. Doch insofern viele Bewegungen heterogen sind, kann reale Bewegung nur in konkreter Dauer, niemals aber durch unendlich Annäherung zu immer kleineren Punkten

erreicht werden. Eine derartige Bewegung wäre allein eine künstliche Rekonstruktionsbewegung. Problematisch ist die Gleichsetzung homogener, abstrakter Zeit mit qualitativer Dauer (vgl. ebd.). Deleuze gelangt zu einer ersten Systematisierung und gießt T1 in eine Formel: „« reale Bewegung -> konkrete Dauer » und « unbewegliche Schnitte plus abstrakte Zeit »“ (ebd.)³⁸ Anschließend deutet Deleuze erstmals zwei differente Entwicklungslinien an. Die zweite und falsche Formel habe Bergson in *SE* entfaltet und auf einen Namen gebracht: Sie sei kinematographische Illusion. Momentschnitte werden die unbewegten Bilder genannt, die hier der illusorischen Rekonstruktion von Bewegung dienen (vgl. BB, 14). In *MG* habe Bergson die erste und richtige Formel weiterentwickelt zu „beweglichen Schnitten und Bewegungsbildern“ (BB, 15). Deleuze legt offen, dass diese letzte, weiterführende Behauptung zu *MG* spekulativ ist (vgl. ebd.).

Bergson selbst entwickelt den ersten Teil der These bereits in *Zeit und Freiheit* (ZF). Hier schreibt er, „[...] daß [sic!] jede verständliche Anwendung des Gesetzes der Energieerhaltung einem System gilt, dessen Punkte, fähig sich zu bewegen, ebenso imstande sind, zu ihrer ersten Position zurückzukehren“ (ZF, 136). Zentral ist, dass dabei „nichts am ursprünglichen Zustand des gesamten Systems, noch an seinen Elementarteilen verändert wäre.“ (ebd.). In *SE* wird T1 ebenfalls aufgegriffen (vgl. SE, 355-408) und auch *MG* problematisiert das Verhältnis zwischen positionellen Gegenstandsveränderungen und Bewegung als Ganzes (vgl. MG, 7-9). In allen drei Fällen steht die These im Zusammenhang eines Problemhorizonts, der Bergsons eigener und wesentlich von Deleuzes unterschieden ist.

In *ZF* ist eine Gegenüberstellung von lebloser Materie und Leben Kontext von T1. Es geht darum, die Reversibilität der Ersten in Verbindung mit Räumlichkeit und Irreversibilität der Zweiten mit Bezug zu Zeitlichkeit gegenüberzustellen (vgl. ebd.). In *SE* steht eine historische Dimension im Vordergrund. Bergson setzt T1 in Bezug zu einer langen Denktradition, welche die Erkenntnis der These lange behinderte (vgl. SE, 355-408). *MG* sucht, ausgehend vom Subjekt, eine Versöhnung mit dem Objekt (vgl. Worms 2012, 8f). Auch den zweiten Teil von T1 entwickelt Bergson grundlegend bereits in *ZF*. Er unterscheidet zwischen mathematischen Raum-Punkten und realer Bewegung (vgl. ZF, 101f) und kritisiert, dass diese Unterscheidung in falschen Rekonstruktionen von Bewegung übersehen werde (vgl. ZF, 45; 74; 102). Kontext ist Bergsons Demonstration des (räumlichen und verdinglichenden (vgl. Rodowick 1997, 21)) Mechanismus der numerischen Zählweise (vgl. ZF, 109f) und eine

³⁸ Wenn die Annahmen Bergsons, auf die Deleuze sich hier stützt aus einem psychologistischen Diskurs, Bergsons Auseinandersetzung mit James stammen, dient diese Formalisierung nicht allein dem leichteren Verständnis, aber auch einer Ent-Psychologisierung und Ent-Spiritualisierung Bergsons (vgl. Madelrieux 2013, 105f).

umfassende Kritik einer Mathematisierung und Geometrisierung von Qualitäten. Hinsichtlich der Differenz zwischen realer Bewegung und ihrer falschen Rekonstruktion zeigt er, dass erste nicht mit der Linie gleichgesetzt werden kann, die sie im Raum hinterlässt (vgl. ZF, 74). Im Rahmen des Zählvorgangs betont Bergson auch die Unteilbarkeit des Geistesakts entgegen der Materie. Allein zweite könne „unbegrenzt zerstückelt [sic!]“ (ZF, 76) werden. T1 wird in ZF in einem psychologischen Rahmen behandelt. Gegenstand ist eine allgemeine und grundlegende Struktur von (Bewegungs-) Wahrnehmung und Bewusstsein (darüber) (vgl. Worms 2013, 10f). Von den Raum-Punkten ist in ZF allerdings noch nicht als unbewegte Schnitte die Rede. Diesen Ausdruck findet Bergson in SE – auch hier wird der zweite Teil von T1 bearbeitet. Der Begriff des unbewegten Schnitts entsteht hier im Rahmen der analogischen Parallelisierung von geistigem und kinematographischem Mechanismus (vgl. SE, 354-359). Dabei sind zwei relevante Kontextualisierungen geltend zu machen: Zum einen steht der traditionell – kinematographisch – falschen Rekonstruktion der Bewegung die reale Bewegung des Lebens gegenüber: „élan vital“ (SE, 107). Zum anderen führt Bergson noch einen zweiten Mechanismus an: kaleidoskopisch. Während der Kinematograph das ganze Bild stets auf einen Schlag gibt, setzt das Kaleidoskop es in jedem Moment aus seinen Bestandteilen zusammen (vgl. During 2013, 150f). In MG kritisiert Bergson die Positionen des Realismus und des Idealismus und ihren Irrtum, der hinsichtlich der Bewegung auf gleiche Weise gilt (vgl. MG, 24-27).

Im Vergleich zwischen Deleuzes Bergson und Bergson zeigen sich vier zentrale Abweichungen: Erstens wird ZF entgegen seiner grundlegenden Rolle in T1 nicht nicht erwähnt. Zweitens wird die These von Beginn an – in ihrer Grundform gewissermaßen – und noch vor Erwähnung von SE mit beweglichen und unbeweglichen Schnitten assoziiert. Drittens wird die Entsprechung für die richtige Formel in SE (élan vital) nicht genannt. Stattdessen wird die Entsprechung der falschen Formel in SE, (kinematographische Illusion) einer vermeintlichen Entsprechung der richtigen Formel aus MG gegenübergestellt, obwohl Bergson das Problem richtiger oder falscher Bewegung in MG nicht auf diese Weise bespricht. Viertens spricht Bergson nicht von Formeln. Dies ist insbesondere in Bezug auf reale Bewegung anzumerken. Denn sie ist Leben und entzieht sich konstitutionell den Möglichkeiten von Sprache, ist nicht besprechbar (vgl. Moulard-Leonard 2008, 93). Das gilt umso mehr für formalisierte Sprache.³⁹

³⁹ Olkowski schlägt vor einen, einen zentralen Unterschied der Kinophilosophie zwischen Deleuze und Bergson in der Rolle und Bewertung von Mathematik und mathematisierter Sprache hinsichtlich einer Zeitlichkeit und Methode zu sehen (vgl. Olkowski 2021, 83).

(T2) *Deleuze* zufolge stellt Bergson eine zweite These zur Bewegung auf. Sie betrifft das Verfahren von Bewegungsrekonstruktion. Es muss zwischen zwei Vorgehensweisen unterschieden werden: Antike und Moderne. Erste unterstellt die Bewegung den ewigen Formen. Sie ist der ausgewiesene Mangel: nur als *materieller* Vollzug ist sie Übergang zwischen den Formen (vgl. D-C1, 13). Basierend auf diesem Verständnis rekonstruiert die Antike Bewegung mittels besonderer Momente, „*transzendente[] Formelemente[] (Posen)*“ (BB, 17). Der Übergang von Form zu Form ist irrelevant, sodass jede Phase des Übergangs stattdessen an einem einzigen, charakteristischen Kulminationspunkt (neue Form) festgemacht wird (vgl. ebd.). Die Moderne geht methodisch analog vor, doch nimmt dabei keinen transzendenten, aber immanenten Standpunkt ein. Statt ewiger Formen ist ein sinnlicher Mechanismus vorausgesetzt. Basierend auf diesem Verständnis wird Bewegung rekonstruiert, indem sie als mechanischer Ablauf aus beliebigen Momenten – „*immanente[] materielle[] Elemente (Schnitte)*“ (ebd.) – zusammengesetzt wird, die dem Sinnlichen zuvor entnommen wurden. Bewegung ist mal Aktualisierung des Ewigen, mal Konfrontation von Punkten, die ihr immanent sind (vgl. BB, 19). Die Rekonstruktion von Bewegung ist mal ideale, mal anschauliche Analyse (vgl. BB, 17). In beiden Fällen ist ein Ganzes vorgegeben, eine ewige Ordnung oder die Gesamtheit des Beliebigen (vgl. BB, 21). Sie entspricht nicht der realen, Bewegung (vgl. Riquier 2013, 41). *Deleuze* bemerkt, dass allein der Weg der Neuzeit anschlussfähig sei. Denn das Aufkommen von etwas Neuem zu denken, werde allein möglich, wenn beim Beliebigen angesetzt wird. So allein werde eine Umorientierung erzielt – weg von einem geschlossenen Ganzen. Bergson knüpfe hier an (vgl. BB, 21) (vgl. Rodowick 1997, 24f).

Bergson selbst arbeitet in *SE* eine Kritik des antiken (Gegenstands-)Verständnisses von Bewegung im Zusammenhang mit den ewigen Formen aus (vgl. SE, 357f). Eine profunde Auseinandersetzung damit trug er bereits 1903 in einer Vorlesung am Collège de France vor (vgl. B-C, 106-108), die *SE* in diesem Punkt der inhaltlichen Vorbereitung diente (vgl. SE, 309). Die Kritik moderner Ansätze zur Rekonstruktion von Bewegung ausgehend von beliebigen Momenten (vgl. SE, 372) formuliert Bergson ebenfalls in *SE* (vgl. SE, 355-408). Einige Kontextbezüge sind in dieser Auseinandersetzung besonders relevant.

1. Bergsons Kritik lässt sich hier nicht von seinem Ausgangsproblem trennen: die adäquate – theoretische – Erfassung des Lebens. Während physikalische und chemische Gegenstände der Intelligenz als äußere, abgeschlossene Gegenstände gegenüberstehen, ist nicht der Gegenstand der *Lebensbewegung* in stetigem Werden begriffen (vgl. SE, 64) (vgl. Madelrieux 2013, 116).

2. Antikes und modernes Modell zur Rekonstruktion sind gleichermaßen Produkte der Intelligenz. Diese ist allgemein ein sprachlicher Mechanismus (vgl. B-C, 46; SE, 346), und bildet lokale Verfestigungen, Begriffe, derer jedes wissenschaftliche Verfahren zwingend bedarf (vgl. SE, 220f).
3. Bergsons stellt überall zwei Tendenzen heraus – unterscheidbar, aber nie trennbar (vgl. François 2013, 121f). Wenn der Gegenstand des Lebens zunächst eine Gegenüberstellung von roher Materie und Leben bringt, steht jeder wissenschaftlichen Methode, sofern nur Intelligenz sie vollzieht, die Tendenz der Intuition gegenüber (stetiges Werden, Leben des Geistes, vgl. SE, 310).
4. Aus drittens folgt (sofern das Paar „Intuition – Intelligenz“ Teil der Lebensbewegung ist), dass die Untersuchung des Lebens insgesamt eine besondere, problematische Situation darstellt: Intelligenz (vgl. SE, 64) ist Teil des Gegenstands, der erfasst werden soll (vgl. Riquier 2013, 38).
5. Allein die Aufgabe der Erfassung des Lebens veranlasst den evaluativen Vergleich zwischen antiker und moderner Methode zur Rekonstruktion von Bewegung. Nur die Moderne ist in der Lage, dem Schöpfungsverlangen der Lebensbewegung Raum zu geben (vgl. SE, 252), da sie allein von einem zum nächsten beliebigen Moment für die ständige Veränderung ihres Gegenstands empfänglich bleibt.
6. Daran anknüpfend arbeitet Bergson insbesondere in einem Aufsatz, der ebenfalls 1903 erschien, präzise heraus (vgl. IM), welche Basis die moderne Wissenschaft schafft – und welche Aufgabe der modernen Philosophie daraus entsteht. Hält die Wissenschaft Dinge per äußerer Bezugnahme in Begriffen fest, muss Philosophie die Konzepte wieder fluide machen (vgl. Fruteau de Laclos 2013, 83) – offene und noch an nächste Momente anschlussfähig halten (vgl. IM, 213f). Sie muss mit der Lebensbewegung, dem Ganzen, verschmelzen, um eine Vision des Ganzen zu liefern (vgl. SE, 220).
7. Die Untersuchung antiker und moderner Methode steht im Kontext eines konkreten Ganzen: das Ganze des Lebens. Im Ganzen sei das Leben Bewegtheit selbst (vgl. SE, 150), das sich nur in der Dauer entfaltet. Es bedarf der Zeit, die im radikalen Werden ein Nichts (vgl. François 2013, 125f) braucht, das keine räumliche Vorstellung vorab – zeitlos – zeitigen könnte (vgl. SE, 383).

Im Vergleich werden drei kontextuelle Auslassungen oder Verschiebungen zwischen Deleuzes Bergson und Bergson selbst deutlich: Erstens: Deleuze trägt der dualistischen Struktur von Bergsons Philosophie nicht Rechnung. Intelligenz als Kontext der beiden wissenschaftlichen Methoden und ihre konstitutive Beziehung zur Intuition werden

ausgelassen. Zweitens: Der Problemhorizont, das Leben, wird nicht erwähnt. Drittens: Die Kritik des geschlossenen Ganzen ist an die Beschaffenheit des Gegenstands – schöpferische – Lebensbewegung geknüpft und kann davon nicht getrennt (dargestellt) werden.

(T3) *Deleuze* lässt die zweite in eine dritte These zur Bewegung übergehen: „Nicht nur ist der Moment ein unbewegter Schnitt der Bewegung, die Bewegung ist selber ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen.“ (BB, 22) Allein materiell begriffen, wäre die Bewegung zwar kontinuierlich, doch wirkliche Veränderung ist sie erst, da sie einen Wandel ausdrückt, der in der Dauer liegt (vgl. ebd.). *Deleuze* gibt an, dass er diese These Bergsons zunächst aus *SE* extrahiert, verweist sodann aber für ein Beispiel auf *MG*. Die hungerbedingte Ortsveränderung eines Tieres soll zur Sättigung verhelfen (vgl. ebd.). An das Beispiel knüpft er schließlich eine ausschlaggebende Unterscheidung Bergsons, die er ebenfalls aus *MG* nimmt: der Unterschied zwischen bloßer Verlagerung und Schwingung. Im ersten Fall werden Eigenschaften gleich äußeren Elementen begriffen und verlagert, physikalische oder chemische Bewegung. Im zweiten Fall werden Eigenschaften und Elemente nicht getrennt, vielmehr verändert sich *eine* reine Schwingung (vgl. BB, 23). Das Ganze, Dauer, Universum, ist offen. Im ersten Fall ist die Relation äußerlich und dem Objekt zugehörig, das seine Position im Verhältnis zu anderen Objekten verändert. Im zweiten Fall gehört die Relation dem Ganzen (vgl. BB, 24). Dieses Ganze hat keine Teile, die es relativiert. Indem es Relationen transformiert, ist es beständige, *qualitative* Veränderung. Es ist Ganzes, insofern es alle Relationen zusammennimmt. Es ist Mentales (vgl. BB, 25).

Deleuze bringt final auch die dritte These der Systematisierung auf eine Formel, die zugleich eine Koexistenz aller drei Thesen (D-C1, 5) erkennen lässt. Sofern T1 und T2 davon ausgehend im Rückblick nochmals neu verortet und zueinander in Beziehung gesetzt werden, erfasst T3 endlich alle Thesen in einer gemeinsamen, systematischen Einheit (vgl. BB, 26).

$$\frac{\text{Unbewegte Schnitte}}{\text{Bewegung}} = \frac{\text{Bewegung als beweglicher Schnitt}}{\text{qualitative Veränderung}} \quad (\text{BB, 23})$$

Wenn sich die physikalische oder chemische Bewegung aus unbewegten Schnitten, zwischen Objekten, herstellt, ist sie Illusion. Sofern noch jedes physikalische Objekt an das Ganze angebunden ist, sei es auch äußerst marginal, kann keine Wiederholung eines (physikalischen) Vorgangs sich je vollständig selbst gleichen. Das physikalische Objekt besteht in einer weit fortgeschrittenen Tendenz in Richtung eines Abschlusses.⁴⁰ Sofern die Tendenz mit einem

⁴⁰ Es handelt sich um eine Tendenz des Raums. Sie steht einer Achse der Zeit (Kontraktion) gegenüber (vgl. Deamer 2011, 9).

tatsächlichen Abschluss verwechselt wird, wird darauf aufbauend Bewegung künstlich rekonstruiert – auf antike oder Moderne Weise (vgl. BB, 26). Das veränderliche Ganze der Dauer dagegen ist Realität und geistig (vgl. BB, 23).⁴¹ Es besteht in der Tendenz, die Konturen der Objekte verfließen zu lassen und auf das Offene zu verwiesen. Beide Dimensionen koexistieren (vgl. BB, 25), während dazwischen die Translationsbewegung liegt, Bewegungs-Bilder (vgl. BB, 26). Es ist nicht außer Acht zu lassen, dass Deleuze die drei Thesen Bergsons im Rahmen einer Kinophilosophie bespricht. Wenn er zur theoretischen Herleitung im Rahmen des besprochenen Kapitels selbst auch kein einziges Film-Beispiel aufgreift, wird er die Bewegung des Films wenig später nach spezifischen Arten als Bewegung eines Ganzen fassen und exemplifizieren: Ein geometrisch und dynamisches Ganzes in *Vertigo* (Hitchcock [Film] 1958), eine Bewegung, die einen cartesianischen Raum entwirft, in *North by Northwest* (Hitchcock [Film] 1959) (vgl. BB, 39f).

Bergson selbst entwickelt – wie im Rahmen von T1 bei *Bergson selbst* bereits angemerkt – den Moment als unbewegten Schnitt der Bewegung in *SE*. Von Moment und von Bewegung kann aber nur gesprochen werden, wenn ein Geistesakt zwischen beiden vermittelt, indem er diesen isoliert und jene wahrnimmt.⁴² Die Erkenntnistätigkeit des Menschen ist einzige Beziehung, in der Moment und Bewegung derart existieren und lassen sich dem Geist daher nicht abstraktiv entheben (vgl. SE, 358f).⁴³ Ebenfalls wurde in T2: 7 bereits darauf hingewiesen, dass Bergson das Leben als Ganzes und als die Bewegtheit selbst auswies (vgl. SE, 150). Sofern die tote Materie dem Leben notwendigerweise gegenüberstehenbleibt, ist das Leben nicht *das*, aber *ein* Ganzes.⁴⁴ Dieses Ganze ist allerdings nicht einfach Bewegung, es ist Lebensbewegung oder Evolutionsbewegung (vgl. SE, 50). Das Ganze ist in *SE* das Universum (vgl. SE, 44). Bloß in *SE* und in diesem Zusammenhang stellt Bergson – auch nur peripher – eine Verbindung zwischen Ganzem und Offenem her. Wenn er schreibt, Empfänglichkeit für die Einschreibung der Zeit bestehe überall dort, wo etwas lebe (vgl. SE, 28), ist der Konnex zwischen Offenem und Zeit erneut der Realität des Lebens untergeordnet. In *MG* werden ebenfalls beide Aspekte – Moment als unbewegter Bewegungsschnitt und Bewegungsschnitt als Ganzes/Dauer – behandelt. Wenn Bergson hier eine Versöhnung zwischen Subjekt und Objekt anstrebt, ist das Subjekt, das wahrnimmt, Teil der Welt, die objektiv ist und die Ausgedehntheit, das Unbewegte,

⁴¹ Wenn Deleuze auch darum bemüht ist, Bergson von dessen gelegentlich spirituellem Einschlag zu trennen, ist die Frage aufzuwerfen, ob Deleuzes Berücksichtigung und Aufnahme der These einer Vergeistigung der Materie nicht dafürsprechen, dass auch Bergson Deleuze eine eigenwillige Prägung aufdrückt (vgl. Madelrieux 2013, 104).

⁴² Es geht hier um Immanenz und eine Art Monismus (vgl. François 2013, 127).

⁴³ Für weiterführende Bemerkungen hierzu vgl. u.a. Yasuto 2018, 67-69; 167.

⁴⁴ Es handelt sich um die Differenz zwischen einem abstrakten Ganzen und All-Einheit und einem vitalistischen Ganzen und Art kosmisches Gedächtnis (vgl. Fruteau de Laclos 2017, 231).

ist bloß eine Qualität der Wahrnehmung, die an einem von zwei Enden liegt: die extensivste Wahrnehmung (vgl. Patton 1996, 83). Unbewegtes und Bewegtes werden hier am äußersten Punkt der Wahrnehmung, im Extensiven miteinander in Verbindung gebracht. Sie lassen sich ihres Kontexts (Relation zum Subjekt) aber nicht abstraktiv entheben. Bergson gelangt zur Bestimmung, dass Bewegung allein *erfahren* werden kann (vgl. MG, 299-301). Auch in *MG* ist das materielle Universum *das Ganze* (vgl. MG, 303). *Ein Ganzes* ist eine Wahrnehmungsveränderung, da, sobald sich auch nur ein Aspekt des Wahrgenommenen verändert, die Qualität der ganzen Wahrnehmung verändern muss (vgl. MG, 177). Veränderung wird in der Relation auf ein Subjekt und auf ein Subjektives (Erscheinung) als Ganzes, (Absolutes) der Relation begriffen (vgl. MG, 244). Nicht äußere Relationen, nicht *die* Veränderung und auch nicht das Ganze der Relationen kann vom menschlichen Subjekt abstrahiert werden (vgl. MG, 301). Schließlich zieht Bergson in *MG* auch einen Vergleich zwischen Ganzem und latentem Bewusstsein, der erneut nur im Rahmen eines individuellen (menschlichen) Bewusstseins gilt (vgl. Fruteau de Laclos 2017, 244f; Schackert 2023, 101). Die Manifestationen des latenten Bewusstseins halten sich gegenseitig in Schach, sodass sie stets nach allen Seiten gleichermaßen miteinander verbunden, möglich, sind. Das Subjekt filtert die Seiten von Interesse für es heraus – Wahrnehmungen (vgl. MG, 40). Mit der Zeit wächst die Spannung, die subjektives Bewusstsein von der Notwendigkeit der Materie abhebt und ihm Handlungsspielräume gibt (vgl. SE, 304f). Endlich ist noch auf den Schwingungsbegriff einzugehen, der im Zusammenhang mit dem ersten Teil der These steht. Ausführlich und grundlegend entwickelt *MG* ihn an der Grenze zwischen der extensiven Wahrnehmung und einer echten Äußerlichkeit der Dinge zueinander.⁴⁵ – Noch jede Wahrnehmung besteht aus erhaltenen Schwingungen (vgl. MG, 177) und (mit Blick auf SE) hat noch jede elementare Schwingung ein irreduzibles Minimum an Dauer (vgl. SE, 231).

Im Vergleich zwischen Deleuzes Bergson und Bergson selbst werden mit Bezug zu T3 drei Aspekte besonders deutlich, in denen erster eine Verschiebung des zweiten ist. Erstens: Die zentralen Begriffe erhalten bei Bergson ihre Bedeutung im Kontext des Lebens (*SE*), oder des individuellen Erlebens (*MG*), einer Leiblichkeit (vgl. Schackert 2023, 143f). Deleuze löst die Begriffe der Bewegung, der Dauer, des Ganzen, des Offenen und der Schwingung von diesem Horizont ab, um sie unter organlose Vorzeichen zu stellen. Deleuzes entgrenzende Entsubjektivierung versetzt Bergsons Leiblichkeit einen Schock (vgl. Schackert 2023, 151-153f). An dieser Stelle ist in Erinnerung zu rufen, dass Bergson seine Kinophilosophie nicht

⁴⁵ Der Unterschied zwischen Exteriorität und einem abstrakten Außen (insbes. in Abgrenzung zu abstrakten Formalbegriffen) ist in Bergsons Philosophie zentral (vgl. Hardt 1993, 7f).

unter Einbezug eines einzigen filmischen Beispiels entwickelt (vgl. SE, 309-416), sie gilt primär als Erkenntnistheorie für den Menschen (vgl. Kessler 2003, 13). Deleuze dagegen thematisiert nicht bloß den Film, einen organlosen Gegenstand, er hebt darin noch an dem, was die Kino-Bilder zeigen das Verschwimmen von Menschlichem und Nicht-Menschlichem – z.B. anhand von *The Birds* (Hitchcock [Film] 1963) – positiv hervor (vgl. BB, 38). Zweitens: Bei Bergson setzen sich die Begriffe in ein Verhältnis zueinander, das konstitutiv an eine Verankerung in etwas, das lebt (oder gar einem Subjekt) gebunden ist. Deleuze erhebt das Ganze und die Materie zu zwei Polen einer objektiven, organlosen Dimension kosmischer Zeit: Absolute Dauer und rein repetitive, materielle, Momente (vgl. u.a. During 2013, 142-152; Fruteau de Laclos 2017, 244f). Drittens: Eine Formalisierung von Bergsons „Thesen“ geht in die entgegengesetzte Richtung dessen, was Bergson als Aufgabe der Philosophie begreift: Mit der Lebensbewegung verschmelzen, um Begriffe wieder zu beleben (vgl. SE, 220; T2: 6.). Stattdessen macht sie den Fehler, der nach Bergson der Neigung unserer Intelligenz immanent ist (vgl. SE, 310; T2: 1.-4.; Riquier 2008, 368).

Insgesamt zeigen einige signifikante Verschiebungen zwischen Deleuzes Bergson und Bergson selbst eine starke Selbstreferenzialität Deleuzes, die seinen Bergson-Bezug durchgängig und noch bis in vermeintlich rein rekonstruktive Anteile dominiert. Auf Sachebene lassen sich Verschiebungen grob als Bewegung weg vom Organischen, hin zum Organlosen charakterisieren (vgl. u.a. Schackert 2023, 143-156; Meillassoux 2008, 86f). Hinsichtlich der Methode scheint Deleuze gerade dasjenige, was Bergson wieder für die Intuition greifbar machte, erneut mit der Tendenz der Intelligenz einzuholen und in Begriffe der Intelligenz betten zu wollen (vgl. Fruteau de Laclos 2013, 83). Deleuze tat dies trotz Unmöglichkeit, die in der Versprachlichung allein begründet ist.

Schließlich ist noch anzumerken, dass Deleuzes immanenter Umgang mit Bergson vom Standpunkt seines – klassischen – Kino-Bilds aus noch so weit auf Bergson übergreift, sogar zu versuchen, Bergsons offenkundig widerständige, eigene Kinophilosophie einzuholen und in ein kohärentes Bild zu seiner Interpretation Bergsons einzufügen. In einem Interview, das noch im Erscheinungsjahr von *Kino I* in *Cahiers du cinéma* erscheint (vgl. U-BB), räumt Deleuze ein, dass die spätere Position Bergsons zum Kino in *SE* dem Umstand geschuldet sei, dass Bergsons aufkommende Kritik an Einsteins Relativitätstheorie (sie wird 1922 in der Veröffentlichung von *Dauer und Gleichzeitigkeit* (DG) gipfeln) zu diesem Zeitpunkt konstant missverstanden wird. Es werde so aufgefasst, als wolle Bergson eine Kritik an physikalischen Inhalten üben. Dabei sei nicht gesehen worden, dass Bergson lediglich dem Zeitbegriff, der

Einsteins Theorie inhäriert, seine philosophische Basis nachreichen wollte. Nach dieser Erfahrung habe Bergson dann grundsätzlich auf einfachere, weniger missverständliche Konzeptionen zurückgegriffen – so auch bei der unterkomplexen Weiterentwicklung von *MG* (vgl. U-BB, 72f). Dieser Erklärungsversuch enthält aber einige sachliche Ungereimtheiten⁴⁶ und muss vielmehr so aufgefasst werden, dass Deleuze trotz der Inkonsistenzen, die seine Lesart Bergsons Werk als Gesamtkomposition zwangsläufig unterstellt, Deleuze Bergson nicht als inkonsistenten Denker hinstellen will. Schließlich läuft es aber darauf hinaus, dass die Position, die Deleuze dem frühen Bergson unterstellt (Bergson habe das Kino-Bild als Bewegungs-Bild nicht nur vorbereitet, sondern in drei Thesen wirklich entdeckt (vgl. BB, 15)) – sich nur durch eine zweite implizite Position (Bergson habe seine Kinophilosophie später absichtlich verfälscht und vereinfacht) konsistent in Bergsons Philosophie integrieren lässt. Mindestens die zweite Erweiterung (und im Rückschluss möglicherweise auch bereits die erste) muss kritisch bleiben, da sie Bergson in gewisser Weise unterhöhlt und ein Doppel Bergsons erstellt. Dabei wird Bergsons eigene, explizite Auseinandersetzung mit dem Kino nicht ernst genommen. Sie wird ausgesetzt und ersetzt.⁴⁷

In mehrerlei Hinsichten zeigt sich – auf Sachebene (Kino-Bild), aber auch auf Ebene der Methode (innerhalb Deleuzes Bergson-Bezugs) – die Unüberwindbarkeit einiger Differenzen zwischen Deleuzes Bergson und Bergson selbst. Was daher sind Deleuzes Quellen für diese mindestens doppelte Vershobenheit seines Bergson-Bezugs?

⁴⁶ Insofern die spezielle Relativitätstheorie – Bergsons Auseinandersetzung mit der neuen Physik ist auf diese beschränkt (vgl. Bergson 2019, VII) – bereits 1905 veröffentlicht wird, scheint es durchaus plausibel, dass Bergson noch im selben Jahr damit beginnt, sich mit dem Zeitbegriff, den diese physikalische Position transportiert, zu befassen, und den eigenen Zeitbegriff zu überarbeiten. Nichts spricht dagegen, dass diese Konfrontation dann auch in die 1907 veröffentlichte – wie Deleuze urteilt: summarischen (vgl. BB, 15) – Kritik Bergsons am Kino einfließt. Insofern *Dauer und Gleichzeitigkeit* (DG) als abschließendes Werk von Bergsons neueren Untersuchungen allerdings erst 1922 veröffentlicht wird und wirklich schwerwiegende, öffentlichen Einwände erst im Zuge dessen aufkommen, ist die Motivation, die Deleuze Bergson für die Versimplifizierung seiner Kinokritik zuschreibt, chronologisch nicht haltbar. Zudem stellt Bergson dem vierten Kapitel von *Schöpferische Evolution* die Fußnote voran, es handle sich in dem Kapitel in großen Teilen um eine verdichtete Version der Positionen, die Bergson bereits zuvor in einer Vortragsreihe von 1900-1904 – damit vor jeder möglichen Bekanntschaft mit der speziellen Relativitätstheorie – entwickelt hatte (vgl. SE, 309). Wird Bergson hier (ausschließlich explizit) beim Wort genommen, muss seine „verflachte“ Kinokritik mindestens auch andere Gründe haben. Selbst für den Fall, dass Bergsons Kritik später auch noch durch die Berührung mit der speziellen Relativitätstheorie beeinflusst wird, muss der Einfluss der früher noch abgeschlossenen Vorarbeiten (vgl. B-C), dominanter gewesen sein, denn *SE* und die Vorstudien sind einander inhaltlich sehr nahe. Wie auch andere Quellen – z.B. ein Interview, das Bergson 1914 zum Thema des Kinos gibt (vgl. Michel 1914, 56f.) – nahelegen, ist es deutlich plausibler, dass Bergson seine Kinokritik auch wirklich meint.

⁴⁷ Für einige Arbeiten, welche die Eigenständigkeit von Bergsons Filmphilosophie im Ausgang von Deleuze wieder stark machen und sie der Vereinnahmung durch Deleuze entgegenstellen (vgl. u.a. Deamer 2021; Mullarkey 2015; Salman 2004).

2.5.2 Deleuzes Bergson-Bezug in Kino 1

Zu Beginn von *Kino 1* liegen zwischen Deleuzes Rekonstruktion von drei Thesen Bergsons zur Bewegung und Bergson selbst bedeutende Unterschiede. Noch im Umgang mit Bergson steht eine Selbstreferenzialität Deleuzes im Vordergrund. Im Folgenden wird die Frage bearbeitet, welche (Text-)Grundlage Deleuzes Bergson-Bezug in jeder der drei Thesen bei Deleuze selbst hat. Für eine differenzierte Erfassung von Deleuzes Bergson-Bezug wird dieser entlang von drei Linien bearbeitet: (1) Deleuze über Bergson; (2) Deleuze inspiriert durch Bergson; (3) Deleuzes eigene Philosophie (zu Bergson). (Zur Begründung des Modells siehe: 1.3)

(T1) Die erste These zur Bewegung lässt sich zusammenfassen: Bewegung geht keine Verbindung mit durchlaufenem Raum ein. Sie ist nicht vermittelt Raum-Punkten, unbewegliche Schnitte, rekonstruierbar. Reale Bewegung geschieht nur in konkreter Dauer (vgl. BB, 13).

(1) *Deleuze über Bergson*. Hinweise auf eine Verzerrung eines „rein rekonstruktiven“ Bergson-Bezugs in den relevanten Punkten finden sich bereits in *Philosophie der Dauer* (PD) und *Henri Bergson zur Einführung* (HBzE). Bereits in PD zeigt sich, dass Deleuze ZF einen disproportional geringen Stellenwert in Bergsons Gesamtwerk zuschreibt. Verglichen mit späteren Werken Bergsons ähnlichen Umfangs und ähnlicher Relevanz nimmt Deleuze nur wenige, insgesamt fünf, Abschnitte aus ZF in die Textsammlung auf (vgl. PD, 15-17; 22-23; 24-26; 37-38; 186-187⁴⁸). Zudem folgt Deleuzes Auswahl in PD keiner Chronologie. Vielmehr bündelt er die Passagen nach inhaltlichen Gesichtspunkten zu Themenkomplexen. Bis auf eine Ausnahme kommen alle Passagen aus ZF im ersten Komplex unter: „Dauer und Methode“ (PD, 13-58). Sie werden hier vor allem neben Auszüge gestellt aus *Schöpferische Evolution* (SE) und *Denken und schöpferisches Werden* (DSW)⁴⁹ einer Aufsatzsammlung mit Texten Bergsons zwischen 1903 und 1923 (vgl. ebd., v). Dabei ist besonders eine Textpassage aus SE hervorzuheben, die bereits von unbewegten Scherenschnitten spricht (vgl. PD, 26f; in: SE, 349f). Diese Ergänzung ist auch in T1 reflektiert, sofern Schnitte in ZF zu keinem Zeitpunkt erwähnt werden, aber zentraler Begriff der These sind. Endlich enthält das erste Kapitel aus PD auch zwei Passagen aus MG (vgl. PD, 29-30; 43-44; in: MG, 218-220; 72-74), die ins Bild passen. Während T1 und ZF eine Abwehr falscher Bewegung und Bewegungsvorstellungen in den Vordergrund stellen, fällt das Negative einer solchen Kritik in MG bereits mit der primären Beschäftigung mit realer Bewegung zusammen.⁵⁰ Sie gibt eine perspektivische

⁴⁸ Die Seitenentsprechungen in ZF sind: 112-114; 94-95; 109-110; 196-197; 147-149.

⁴⁹ Es handelt sich hier um die deutsche Übersetzung von *La pensée et le mouvant* (vgl. Bergson, 2013b).

⁵⁰ Zentral ist, dass hier der zentrale Kontext dieser Beschäftigung mit Bewegung in MG aus diesem passenden Bild ausgeschnitten wird: der Leib als zentrales Bild in der materiellen Welt, lauter Bilder (vgl. MG, 30).

Weichenstellung für eine systematische Lesart von Bergsons Gesamtwerk in *PD* einerseits, dem eine Aussicht auf mögliche Anknüpfungspunkte an T1 andererseits korrespondieren. Die Notwendigkeit einer systematischen Einbettung von *ZF* in Bergsons Gesamtwerk – analog zu T1 – begründet Deleuze in *HBzE*. *ZF* liege ein unversöhnter, daher problematischer Parallelismus zugrunde: Bergson stelle Raum-Punkte und abstrakte Zeit einerseits, Bewusstseinsstatsachen und realer Dauer andererseits unverbunden gegenüber (vgl. *HBzE*, 66). In diesem Sinn wird *ZF* in T1 berücksichtigt, doch allein aus der Perspektive späterer Texte und als Frühstadium eines später reifen Gedankenprozesses (vgl. *HBzE*, 60; 66f). In diesem Sinn kommt Deleuze auch zum Schluss, dass T1 „nur zur Einführung in die beiden anderen [Thesen]“ (BB, 13) diene.

(2) *Deleuze inspiriert durch Bergson*. Dieser Aspekt von Deleuzes Bergson-Bezug ist hier wenig relevant und wird nur kurz angedeutet. Zentrale Unterscheidungen aus *ZF*, auf denen T1 beruht, geben Deleuze Anstoß zu umfassenderen Formalisierungen von Bergsons Begriffen (vgl. u.a. Fruteau de Lacroix 2013, 82-84). In einer Einführungsvorlesung von 1969 stellt Deleuze das zweite Kapitel aus *ZF* ins Zentrum (vgl. D-CM).

(3) *Deleuzes eigene Philosophie*. Wenn T1 Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung ist, schließt sich hier ein Kreis. *Kino I* muss zu jenen Werken Deleuzes gezählt werden, die primär anstreben, Deleuzes eigene philosophische Position zu entfalten. Der rekonstruktive Anteil an Bergsons erster These zur Bewegung in *Kino I* steht Bergson selbst viel ferner als Deleuzes inhaltlichem und systematischem Interesse an Bergson. Dieses prägte schon früh seine Lesart Bergsons. Eine Selbstreferenzialität bestätigt sich auch dadurch, dass Bergson in *Kino I* eher eine horizontale Vergleichbarkeit mit Bergson in anderen Werken Deleuzes aufweist, als vertikal vergleichbar mit Bergson selbst zu sein. „Bergsons“ reale Bewegung in *Kino I* weist zentrale gemeinsame Merkmale mit „Bergsons“ passiver Synthese der Zeit in *DW* auf (vgl. *DW*, 99-101).⁵¹ Auch zu *LS* gibt es eine zentrale Brücke (vgl. Deamer 2009, 161), sofern reale Bewegung in *Kino I* vergleichbar damit ist, was hier Immanenzebene sei (vgl. Hughes 2008, 25).

(T2) Die zweite These Bergsons zur Bewegung lässt sich zusammenfassen: Während die Antike Bewegung ausgehend von besonderen Momenten, ewigen Formen, rekonstruiert,

⁵¹ Für eine umfassende Analyse des Zusammenhangs zwischen Deleuzes Zeitsynthesen, *DW* und Deleuzes Kinophilosophie vgl. Deamer 2016, 16-73.

zieht die Moderne beliebige Momente, sinnliche Anschauung, heran. Beide irren, da sie ein gegebenes Ganzes voraussetzen (vgl. BB, 21).

(1) *Deleuze über Bergson*. T2 bezieht sich bei Bergson selbst primär auf Inhalte, die er in *SE* veröffentlichte. Deleuze nimmt einige dieser Ausschnitte in *PD* auf. Er ordnet sie allein in ein erstes und ein letztes aus vier Kapiteln des Sammelbands ein: „Dauer und Methode“ (PD, 13-58) und „Conditio Humana und Philosophie“ (PD, 148-191). Deleuze spaltet Bergsons Gesamtwerk damit schon früh in zwei entsprechende Aspekte auf, die sich auch in T2 zeigen. Die Frage nach falscher Rekonstruktion von Bewegung einerseits mit Ausblick auf eine richtige Verfahrensalternative andererseits leitet die Zuordnung der *SE*-Ausschnitte zu den Kapiteln. Bergsons (philosophiegeschichtliche) Kritik (vgl. PD, 26f; 53f) wird getrennt von ihren Implikationen für einen irreführenden Erkenntnismechanismus (vgl. PD, 151-153) und dem Ausgang daraus (vgl. PD, 180-182), obwohl die originalen Textstellen in *SE* eng beisammen liegen (vgl. SE, 349-350 und SE, 357-359 sowie SE, 378f; 386f und SE, 381-383). Die Kritik der Antike ausschließlich zu Beginn wird neben eine Kritik der künstlichen, falschen Bewegung gestellt (vgl. PD, 18-20; in SE, 20-22), während Deleuze Bergsons Kritik moderner Chemie, Physik und Mathematik am Anfang und am Schluss von *PD* auftauchen lässt (vgl. PD, 20f; 38-40; 180-182; in: SE 44f; 335-339; 381-383). Am Ende wird die Kritik mit einem möglichen Ausgang und erst im Zuge dessen mit Begriffen des Films und Kinos in Verbindung gebracht (vgl. PD, 151-153; 180-182; in: SE, 357-359; 381-383). Dabei wirft die programmatische Unterüberschrift des letzten Kapitels ein interessantes Licht auf die Gesamteinteilung: Bergson habe auf das *Ziel* einer Überschreitung der *Conditio Humana* hingestrebt (vgl. PD, 164-180).⁵²

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Deleuze den Kontext (=Leben) von Bergsons Kritik in *SE* durchaus in das erste Kapitel von *PD* aufnimmt. Doch er stellt die Textausschnitten neben Passagen aus einigen Aufsätzen (vgl. PD, 21-58), die einerseits erst zwischen 1903 und 1923 veröffentlicht wurden, und in denen andererseits Fragen des methodischen Vorgehens der Philosophie behandelt werden. Das bewirkt zweierlei: Eine Akzentverschiebung in Richtung einer Formalisierung des Lebens und der gelebten Intuition zu Beginn von *PD* bereitet ein Ziel am Ende vor (vgl. Madelrieux 2013, 103f): Der Schluss lädt ein, mit Bergson über Bergson hinauszugehen (vgl. Gunter 2009, 175).

Eine ähnliche Aufteilung findet sich auch in Deleuzes *HBzE*. Zentrale Aspekte von T2 werden im ersten und letzten Kapitel der Monographie behandelt: „Intuition als Methode“

⁵² In einigen Lesarten Bergsons räsoniert die Zentralität eines Motivs der Überschreitung ebenfalls. Dabei werden jedoch andere Texte Bergsons in den Vordergrund gestellt (vgl. u.a. Hardt 1993, 23; Riquier 2013, 45-47).

(HBzE, 23-51) und „Der Elan vital als Differenzierungsprozeß [sic!]“ (HBzE, 115-142). Zu Beginn werden ähnliche Textstellen Bergsons zur künstlichen Bewegung (vgl. HBzE, 46-48; PD, 18-20) und ähnliche Aspekte zur Kritik falscher Vorgehensweise bei der Rekonstruktion von Bewegung (vgl. HBzE, 38) referenziert. Zusätzlich nutzt Deleuze die Kommentarfunktion einer Monographie, um Bergson schon zu Beginn in Richtung seiner Lesart, in Richtung einer Philosophie organloser Körper (vgl. TP, 201) zu verschieben – a-personale Materie und (personale) Wahrnehmung werden angeglichen und suggerieren a-personale Wahrnehmung (vgl. ebd.). Zu Schluss stellt Deleuze durch Bergson (primär aus *SE*) die Fragen, wie Lebensphilosophie vorgehen könne (vgl. HBzE, 125), und wie es möglich werde, einem Neuem oder einem Schöpferischen der materiellen Bewegung Raum zu geben (vgl. HBzE, 127-129). Auch hier soll Bergson schließlich auf eine Überschreitung des Menschen hinauswollen (vgl. HBzE, 134). „Das Ganze ist niemals *gegeben* (HBzE, 129). – Diese für T2 wichtige Ergänzung stellt Deleuze ans Ende seiner Monographie.

(2) *Deleuze inspiriert durch Bergson.* Eine Formalisierung und Verschiebung weg von Bergsons gelebter und Lebens-Bewegung hin zu einer organlosen Bewegung des Ontischen nimmt Deleuze bereits früh in seinem Aufsatz „Der Begriff der Differenz bei Bergson“ (DBD) vor (vgl. Hardt 1993, 5). Mit Bezug auf Bergson arbeitet Deleuze hier vielmehr ein eigenes Konzept einer Differenzierungsmethode aus. Wenn der Text mit der Frage nach der Aufgabe der Philosophie öffnet (vgl. DBD, 44), wird allein noch ein Bezug zu moderner Wissenschaft hergestellt (vgl. ebd. 54) Auf die Gefahr, die der Tendenz wissenschaftlichen Denkens inhäriert und zu illusorischen Annahmen über die Realität verleitet wird allein in verallgemeinerter Form und nicht anhand historischer Beispiele eingegangen (vgl. ebd. 64). Aus Bergsons Lebensbewegung wird ein ontologisches Differenzierungsprinzip, formale Bewegung, und gleichzeitig eine formale Methode zur Erfassung von Differenzen (vgl. ebd., 46f). Erste gilt lange nicht zwingend, nicht ausschließlich im Bereich des Organischen (vgl. ebd., 53), zweites erreicht Deleuze indem er Bergsons Elan Vital mit Bergsons Zahlentheorie aus *ZF* verwebt (vgl. ebd., 44).

(3) *Deleuzes eigene Philosophie.* T2 aus *Kino 1* war Ausgangspunkt dieser Untersuchung und da *Kino 1* zu den Werken Deleuzes zählt, in denen er primär anstrebt, eine eigene philosophische Position zu entfalten, schließt sich an dieser Stelle ein Kreis. Eine Formalisierung und Ent-Vitalisierung von Bergsons Kritik an antiker und moderner Methode zur (falschen) Rekonstruktion von Bewegung und die perspektivische Akzentuierung eines (methodischen) Auswegs mit Blick auf die Moderne korrespondieren weniger dem Aufbau oder

Problemhorizont von Bergsons *SE* als Deleuzes eigener Lesart Bergsons. Schon früh brachte er Bergsons Gesamtwerk eine eigenwillige Gliederung und Verschiebungen bei, die eine selbstreferenzielle Grundlage für T2 bieten. Einige Verschiebungen kommen in Deleuzes Vorlesungen zum Kino noch deutlicher heraus, die Entfaltung einzelner Aspekte erhält hier mehr Platz (vgl. D-C1; D-C2; D-C4): Fokus auf einen richtigen Weg und Ausweg mit Blick auf das Neue, Offene (vgl. D-C4, 3); Akzentuierung der Differenz zwischen antiker und moderner Wissenschaft hinsichtlich ihrer Fruchtbarkeit für schöpferisches Denken. Dieses ist endlich zeitlich und bewegt (vgl. D-C1, 22f). Das Kino sei endlich jene Metaphysik, die zugleich methodisch an moderne Wissenschaft anknüpfe und ihr gefehlt habe (vgl. D-C4, 3).

(T3) Die dritte These Bergsons zur Bewegung lässt sich zusammenfassen: Selbst ist reale Bewegung Bewegungsschnitt des Ganzen: Dauer (vgl. BB, 22), Mentales (vgl. BB, 25).

(1) *Deleuze über Bergson*. Spezifische (Neu-)Verknüpfungen von Inhalten aus *SE* und *MG* sowie einhergehende Sinnverschiebungen, die in T3 vorliegen, sind bereits in *PD* und *HBzE* vorbereitet. Zunächst fällt in *PD* auf, dass *SE* das einzige große Werk Bergsons ist, aus dem Deleuze Ausschnitte in jedes der vier Kapitel (Themenblöcke) aufnimmt. Dies reflektiert, zunächst bloß strukturell, die Situation von T3. Es ist nicht bloß eine zusätzliche These, aber auch eine These, die eine Integration von T1 und T2 schafft. Insgesamt fasst *PD* um die Hälfte mehr Textstellen aus *SE* als aus *MG*. Mit Deleuzes Wertschätzung beider Werke verhält es sich jedoch umgekehrt, wie er nicht allein in *Kino 1* ausdrückt (vgl. BB, 11; D-CM1, 8), aber auch bereits wenige Jahre nach Veröffentlichung von *PD* äußert (vgl. *HBzE*, 95-100). Neues, Öffnung, Mentales und Ganzes hat nicht den finalen und höchsten Stellenwert in Bergsons Philosophie selbst, den *Kino 1* in T3 suggeriert. Allein Deleuzes Wertung gibt *MG* diese Stellung, um die Brücke für die Verschiebung zu schlagen. Bereits in *PD* erhält *MG* diese vermittelnde und Mittelposition, die Deleuzes *MG*-Rezeption in T3 korrespondiert.

Auf das erste *PD*-Kapitel (hier wird primär mit *ZF* und *SE* eine Problemstellung formuliert) folgt ein zweites Kapitel, das fast nur aus *MG*-Passagen zusammengestellt ist: „Das Gedächtnis oder die koexistierenden Grade der Dauer“ (*PD*, 59-106). Deleuze hebt den Koexistenz-Begriff hervor, doch führt in ebendiesem Kapitel nicht eine Textstelle (aus *MG*) an, in der Bergson von Koexistenz spricht. Allein von Koinzidenz (im *Ich*, im Milieu des Lebens; vgl. *PD*, 64f) ist einmal die Rede. Auch in *Kino 1* wird Deleuze sich – mit Bergson – auf eine organlose Koexistenz berufen. Damit legitimiert er die gleichzeitige Geltung von T1, T2 und

T3 (vgl. BB, 26).⁵³ Inhaltlich rückt das zweite *PD*-Kapitel jene Prägung, welche die Begriffe der Dauer, des Ganzen und des Mentalen in *MG* erhalten, an die entscheidende Mittelposition.

In *SE* ist Dauer stets eine spezifische, eine Art *Lebens*-Dauer, Lebensbewegung (vgl. Madelrieux 2013, 104). Sie unterscheidet Leben von toter Materie (vgl. *PD*, 20f; in: *SE*, 44f). In *MG* ist Dauer spezifische Dauer eines Erlebnissubjekts, die diese Dauer selbst reflektiert. In *MG* besteht damit eine Dopplung der Dauer: Sie ist (Erlebnis-)Grundlage und Gegenstand (vgl. *PD* 93-95; in: *MG*, 3-5). *Ein* Ganzes bezeichnet in *MG* und *SE* das spezifische Ganze, das die jeweils beschriebene Situation aufspannt. In *SE* ist dieses Ganze das Leben (vgl. *SE*, 150), in *MG* ist es *Zeit-Erleben* (vgl. *MG*, 139-144). Das Mentale wird nur in *MG* ausführlich behandelt, wo das Universum als latentes Bewusstsein ausgehend vom bewussten Subjekt seine Begründung erhält (vgl. *MG*, 135-138). Wenn Deleuze in *Kino I* die *MG*-Begriffe an gleicher Stelle aufgreift, wie in *PD*, und diesmal das vitalistische Element aus Bergsons Philosophie streicht, landet er bei T3: Dauer als Ganzes und als Bewegung – ohne Leben. *SE* liefert die erste Hälfte von T3. Zeit als Ganzes und als Mentales ohne Subjekt. *MG* liefert den zweiten Teil von T3.

Eine letzte Bemerkung ist noch hinzuzufügen: Deleuze hebt in *PD* Dauer als den umfassendsten Begriff aus Bergsons Philosophie hervor. Der Titel des Sammelbands reflektiert Bergsons Philosophie insgesamt als *Philosophie der Dauer* (*PD*) und auch in den Kapitelüberschriften und zahlreichen Unterüberschriften taucht der Dauerbegriff durchgängig auf. In *HBzE* verhält es sich ähnlich (vgl. insbes. *HBzE*, 23; 53; 95). Besonders pointiert kommt Deleuzes Zentrierung des Dauer-Begriffs in „Bergson 1859 – 1941“ heraus (vgl. Deleuze 2003a, 31; 34; 39). Deleuze fasst Bergsons Gesamtwerk unter einem Aspekt, einer Einheit, zusammen. Wie er jedoch übersieht, dass Dauer in *MG* eine spezifische Dauer, des Subjekts, ist, übersieht er auch, dass Bergson niemals anstrebt, *die* Dauer, *das* Ganze und *die* Einheit zu erreichen. Vielmehr lässt Bergson stets eine ontologisch unüberwindbare Verschiebung zwischen Dauern.⁵⁴ Von jeder eröffnet sich ein je spezifischer Blick auf *ein* Ganzes, das deshalb auch noch nicht das Ganze ist.

(2) *Deleuze inspiriert durch Bergson*. Das Konzept der Koexistenz, das Deleuze aus *MG* extrapoliert, ist zentrale Inspirationsquelle für einige Konzepte, die Deleuze später selbst und ohne primäre Verbindung zu Bergson entwickelt (insbes. in *DW* und *LS*). Die weichenstellende

⁵³ Deleuzes Bergson-Lektüre steht hier vor allem im Zeichen von *DW* und *LS* (vgl. Deamer 2016, 50).

⁵⁴ Allein Deleuze formuliert die Formel, die er Bergson unterschiebt: „Pluralismus = Monismus“ (vgl. Meillassoux 2008, 82).

Auseinandersetzung geschieht bereits in *HBzE* (vgl. insbes. *HBzE*, 59f). Auch die Formalisierung der Lebensbewegung zur Differenzierungsbewegung schlägt – durch Bergson inspiriert – eine wichtige Brücke zwischen Bergsons und Deleuzes Philosophie (vgl. Riquier 2008, 362-364). Zentraler Schauplatz hierbei ist abermals Deleuzes Text „Der Begriff der Differenz bei Bergson“ (DBD) (vgl. u. a. Hardt, 1993).

(3) *Deleuzes eigene Philosophie*. Wie bereits bei den Untersuchungen zu T1 und T2 schließt *Kino I* den Kreis und verweist T3 in den Kontext von Deleuzes eigener Philosophie. Die Priorisierung der Bedeutungen, die Bergson für einige zentrale Begriffe (allein) in *MG* bestimmt, die Veränderung der chronologischen Ordnung zwischen *MG* und *SE* zu Gunsten einer Gesamt-Systematik und eine Formalisierung der Begriffe, die mit einer Ent-Vitalisierung von Dauer und Bewegung einhergeht, machen Bergson in T3 eher zu einem Bergson-Derivat von Deleuze als Bergson selbst noch hinreichend nahe zu sein. Die Rolle, die *MG* in diesen Verschiebungen spielt, kommt in Deleuzes Kino-Vorlesungen noch klarer heraus (vgl. D-C1, 5; 16; D-C2, 13). Auch intertextuelle Bezüge werden hier expliziert (vgl. D-C2, 3-5). Deleuzes Wertschätzung und Hervorhebung von *MG* ist kein punktuell Phänomen und unabhängig vom Gegenstand des Kinos (vgl. WP, 57). Sogar anderen Denkern wird Deleuzes Bergson ähnlicher als sich selbst. *Die Falte* (Fa) argumentiert für die Vergleichbarkeit Bergsons mit Leibniz in einigen der Begriffe, die in T3 eine zentrale Stellung einnehmen, und, die im Verhältnis zu Bergson selbst verschoben sind: die formalen Verhältnisse der Zeit (vgl. ebd., 118); Schwingung (vgl. ebd., 161) und Bewegung (vgl. ebd., 189). Das Neue Bergsons hält Deleuze gar für vergleichbar mit Whiteheads Begriff davon (vgl. ebd., 131). Die Vergleichbarkeit derart verschiedener Denker rührt eher daher, dass Deleuze ein starkes eigenes System hat, an das er gelesene Philosophen angleicht (vgl. Lemieux 2009).

2.5.3 Zwischenfazit: Selbstreferenzialität und Selbstbegründung

Insgesamt bestätigt sich die Annahme einer starken Selbstreferenzialität in Deleuzes Textbezügen, aus denen er Bergson aufgreift. Frühe Schriften Deleuzes zu Bergson informierten seine Darstellung Bergsons zu Beginn von *Kino I* in drei Thesen Bergsons zur Bewegung wesentlich. Auch bei Inhalten, die Deleuze als Rekonstruktion Bergsons ausgibt, setzt er schon früh relevante, eigene Akzente und Bedeutungsverschiebungen, die sich in *Kino I* wiederholen. Ein Unterschied zwischen Deleuzes Bergson und Bergson wächst tendenziell im Lauf von Deleuzes eigener, philosophischer Entwicklung.

T1, T2 und T3 greifen ineinander, begründen sich gegenseitig, und stellen damit noch in *Kino I* eine eigne Form der Selbstreferenzialität her. Einerseits schreibt Deleuze, T1 habe

sich final sehr viel komplexer gezeigt, als es auf den ersten – isolierten – Blick schien (vgl. BB, 16). Andererseits verleiht das Fazit von T3, da es zugleich Rückblick ist, auch T1 und T2 eine Neu-Verortung (vgl. BB, 26). Bereits für sich genommen ist T1 problematisch. Deleuze räumt den philosophischen Elementen, die hier primär aus *ZF* stammen, mit einer knappen Seite wenig Raum ein. T1 ist inhaltlich verkürzt. Grund dafür ist Deleuzes Primärinteresse an Weiter-Verstrickungen der These. T1 wird in Richtung eines systematischen Zusammenhangs mit T2 und T3 und mit Bergsons späteren Werken verzerrt. Deleuze stellt T1 in Verbindung zu Entwicklungen, die in zwei weiteren Werken passieren: *SE* und *MG* (vgl. BB, 13-15). Die Texte haben andere Perspektiven und Problemhorizonte, die zu zwei unterschiedlichen Fortsetzungen von *ZF*-Positionen führen. Doch Deleuze belässt es nicht bei einer qualitativen Differenz beider Anschlüsse. Er setzt sie in ein antagonistisches Verhältnis, das die Chronologie von Bergsons Texten missachtet. Deleuze identifiziert seine Position mit *MG*. Das Kino sei darin noch bevor es in Frankreich aufkam, vorausschauend erfasst worden. Bergsons spätere Kino-Kritik, die das Kino explizit adressiert, sei (mit Bergson selbst) abzulehnen. Bergson habe seine frühere Errungenschaft vergessen, wenn er den zweiten Teilsatz von T1 eine kinematographische Illusion nennt (vgl. BB, 13-15). Der Teilsatz lautet: „« unbewegliche Schnitte plus abstrakte Zeit »“ (BB, 13). Deleuzes Werkbezüge verlaufen nicht einfach entlang einer simplen Zweiteilung, die *SE* global ab-, *MG* global aufwertet. Insbesondere in T2 und T3 werden auch Elemente aus *SE* positiv aufgegriffen oder mit Elementen aus *MG* überblendet (vgl. BB, 16-26), sodass sich der Bezug zu Bergson selbst immer schwerer nachvollziehen lässt.

Wenn Deleuze Bergson nicht nahe bei Bergson liest, dann, weil er es aus einem bestimmten Interesse, einer starken Eigenperspektive tut. Wenn Deleuze Bergson liest, um das Kino-Bild (mit Bergson) als Bewegungs-Bild zu begreifen, ist zu fragen: Wie lässt sich das Kino-Bild endlich vor dem Hintergrund *dieses* Bergsons, Deleuzes Bergson, verstehen?

2.6 Zusammenfassung: Deleuzes Kino-Bild, Deleuzes Bergson und Bergson

In *Kino I* behandelt Deleuze das klassische Kino-Bild, Bewegungs-Bild (vgl. BB). Deleuze versteht das Aufkommen des Kinos und des Kino-Bilds als Ereignis. „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26) ist ein erstes Kapitel und erster aus zwei Bergson-Kommentaren. Im Bewegungs-Bild (Kino und Bergson) laufen hier zwei unabhängige Serien zusammen: physische Ursachen, unkörperliche Wirkungen. Untersucht wurden zwei Stränge, primär eine Film- und Technikgeschichte (siehe 2.4) und Deleuzes Bergson-Bezug (siehe 2.5).

Die entscheidenden technischen Entwicklungsschritte, die zur Herstellung der physischen Ursachen des Bewegungs-Bilds notwendig waren, stehen in einem wesentlichen

Zusammenhang zu ihrem historischen Kontext. Eine Technik für bewegte Bilder sollte ausgearbeitet werden, um wissenschaftliche Fragen noch beantworten zu können, wo natürliche Wahrnehmung aufgrund mangelnder Präzisionskraft nicht mehr ausreichte (z.B. Pferdegalopp oder (medizinische) Forschung). Hier dominierte das Verständnis, dass Bild und Wirklichkeit in einem referentiellen Verhältnis stehen, Bild und Abbild. Die Auffassung bestand auch fort als bewegte Kino-Bilder ab 1895 in öffentlichen Vorführungen zunehmend größeres Publikum erreichten. Gezeigt wurden kurze Dokumentarfilme. Auch die „actualités“ (vgl. Deamer 2021, 467f) setzten Narrative. Doch das Wesen einer Sache zeigt sich erst allmählich (vgl. BB, 15) und das des *Kino-Bilds* wird erst mit dem narrativen Film greifbar. Kino-Bilder sind keine kausalen Wirkungen physischer und technischer Ursachen. Für einen falschen Anschluss beispielsweise kann es mehrere Gründe (unentscheidbar) geben (vgl. BB, 48). Physische Ursachen und unkörperliche Wirkungen haben ein genetisches Verhältnis. Im Ereignis, *Bewegungs-Bild*, haben Wirkungen (Kino-Bilder als Oberflächeneffekte) nur noch Quasi-Ursachen (materielle Bild-Träger). Deleuze klassifiziert die genetischen Elemente des Bewegungs-Bilds, zunächst die der Quasi-Ursachen. Sie müssen nicht in jedem Bild vorkommen, können historisch bedingt zeitweise unzugänglich sein (vgl. U-BB, 74f). Da die genetischen Elemente aber eine gesetzte Zahl haben (vgl. U-BB, 74), erfasst die Serie der Quasi-Ursachen einen bestimmten Ausschnitt universaler Naturgeschichte. Das Bewegungs-Bild hat drei technische Voraussetzungen: Trennung von Aufnahme und Projektion, bewegte Kamera und Montage (vgl. BB, 16). Zudem müssen die Einzel-Bilder auf bestimmte Weise aufgenommen werden: Phasenbilder erfassen beliebige Momente, zwischen denen stets gleiche Intervallabstände liegen (D-C2, 2). Diese Bedingungen bewirken eine erste, vertikale Unabhängigkeit unkörperlicher Wirkungen von Quasi-Ursachen.

1907 veröffentlicht Bergson eine Erkenntniskritik. Ihr Ausdruck ist wesentlich der kinematographische (Denk-)Apparat. Bergson sieht im Kino-Film nur künstliche Bewegung. Echte Zeit sei nur im Kinematographen: Zeit des Abspulens. Sie lässt statische Einzelbilder bei hoher Geschwindigkeit verschwimmen und evoziert künstlich den Eindruck falscher Bewegung (vgl. SE, 345). Der Vergleich setzt Denk-Mechanismus und Kino-Technologie in ein referenzielles Verhältnis. Kino wird auf einen Ausdruck des Denkens reduziert, was adäquat für Bergsons Kontext ist. An ersten Film-Dokumenten betont er wissenschaftliche Zwecke (vgl. Michel 1914, 56).

Deleuze bespricht eine zweite Serie, die im Ereignis (*Bewegungs-Bild*) zusammenläuft: unkörperliche Wirkungen. Hier sind drei Thesen Bergsons zur Bewegung zentral, die Deleuze

aus *SE* und *MG* (sowie *ZF*) zieht. Die Thesen koexistieren und lassen sich in eins fassen. Unbewegte Schnitte, keine künstlichen Momente, setzen den realen Bewegungsschnitt zusammen, der seinerseits Ausdruck eines Ganzen, Zeit, ist (vgl. BB, 26). Doch dieser – Deleuzes – Bergson und Bergson selbst sind nicht nur verschieden, sie sind unvereinbar. Deleuze lehnt Bergsons Kinophilosophie (Teile aus *SE*) ab, nimmt aber andere Konzepte Bergsons für das Kino in Anspruch (*MG* und andere Teile aus *SE*). Bergson selbst und Deleuzes verschobene Interpretation differieren, weil Bergsons Werke konkrete Untersuchungen mit primär singulärem Anspruch waren. Nachträglich hebt Deleuze an Bergsons Gesamtwerk aber einen systematischen Zusammenhang hervor. Bergsons Bezug zum Leben ist stets irreduzibel. Deleuze entgrenzt Bergsons Begriffe auch auf organlose Körper. Bergsons Dauerbegriff bezieht sich auf konkrete Dauer (Leben). Bei Deleuzes Bergson fasst Dauer auch kosmologische Zeit, fasst Nicht-Organisches zusammen. Deleuze formalisiert Bergson. Das läuft Bergsons zentraler Gegenüberstellung von Intuition und Intelligenz direkt zuwider. Alle drei Thesen von Deleuzes Bergson zur Bewegung weisen Verschiebungen auf, die sich in Verwandtschaftsverhältnissen zu früheren Texten nachvollziehen lassen, die Deleuze zu Bergson verfasste. Zwei Texte (*PD* und *HBzE*) sind hier zentral. Deleuzes Lesart von Bergson ist insgesamt stark selbstreferentiell. In *Kino I* ist sein Bergson ein Derivat Bergsons, von Bergson selbst zu unterscheiden.

Endlich geht es nicht darum, selbstständige Pole zu untermauern: Bergson und Deleuze, diese und jene Kinophilosophie. Einige Unterschiede allein sind festzuhalten. Dazu werden einige Punkte wiederaufgegriffen, die ein globaler Vergleich bereits in Teil I dieser Arbeit nachwies (siehe: 1.4.2). Der Rückblick zeigt, wie sie sich in Teil II konkret bestätigten.

Zusatzthese: Jedes Aufgreifen von Bergson durch Deleuze im Kino-Bild ist durch eine Voraussetzung bedingt, die für Bergson illegitim ist: Ein qualitativer Unterschied (personale vs. a-personale Zeit) wird behandelt, als wäre er graduell. Dass Deleuze Bergsons (historischen) Kontext bereits zu Beginn von *Kino I* überschritten hat, zeigt sich an T1: Wenn T1 besagt, dass die Bewegung sich nicht an den Raum veräußern lässt, fasst diese Formulierung den Begriff der Bewegung zu weit. So kann Deleuze ihn (auch) auf Kino-Technologie beziehen, wobei er die qualitative Differenz missachtet, die in *ZF* galt: Bewegung war psychische Tatsache einer Bewusstseinsdauer (vgl. Madelrieux 2013, 101f). Deleuze setzt Bergsons Bewegungs-Bild aus drei Thesen zum Kino-Bild zusammen. Er extrahiert sie aus einigen Werken Bergsons: (*ZF*), *SE* und *MG*.

(1) Das Kino-Bild ist unteilbare Einheit bei Bergson; fragmentarisches Ganzes bei Deleuze. Von Beginn an hat Deleuze in *Kino I* Bergson, Kino und Bewegungs-Bild auf ein

fragmentarisches Ganzes hin überschritten. Die Textanalyse *zeigt* das. Deleuze entwirft das klassische Kino-Bild einerseits aus drei koexistierenden Thesen. Sie entsprächen Bergsons Idee davon. Als Erkenntnisapparat betrachtet Bergson den Kinematographen aber nur als ungeteilte Einheit (Denken). Andererseits sei das Kino-Bild als Bergsons Bewegungs-Bild ein Ereignis. Im Ereignis koexistieren verschiedene Serien und laufen in entgegengesetzte Richtungen. Die Zusammensetzung aus Einzel-Bildern zu einem bewegten Film ist für Bergson aber künstlich. Sie kann einen summarischen Film bilden, aber keine echte, ungeteilte Einheit.

(2) *Bei Bergson ist das Kino-Bild in einer psychologischen Dauer begründet; bei Deleuze ist eine a-personale Zeit Grundlage.* In T2 deutet sich Deleuzes Verschiebung einer personalen zu einer objektiven und ontologischen Dauer an. In T3 wird sie explizit festgemacht. Deleuze spricht nicht mehr von Dauer, aber von Zeit. Aus Bergsons Dauer (Leben) extrahiert er einen kosmologischen Mechanismus. Das Mentale ist mehr Struktur als *Lebens*-Tatsache.

(3) *Die Frage nach einer elementaren Zusammensetzung des Kino-Bilds führt nach Bergson in eine Sackgasse. Deleuze bietet eine genetische Analyse universeller Bedingungen – weder dialektisch noch im Sinne Bergsons.* Von Beginn an stellt *Kino I* die Aufgabe, einen Gegenstand und ein Denken zu betrachten (Kino-Bild), das sich nicht im Sinne Bergsons befragen lässt. Die Textanalyse *zeigt*, dass Bergson auch in dieser Hinsicht bereits überschritten ist. In T2 bezieht sich Deleuze auf zwei Methoden nach Bergson (Antike und Moderne). Die Zweite modifiziert er, bis sie sich auf Kino-Kunst anwenden lässt. Bergson kennt nur zwei Gegenstände einer Befragung: materielle Objekte der Wissenschaft und Phänomene der Erfahrung in ihrer Dauer. Kino-Kunst ist allerdings eine dritte, neue Gegenstandsart.

Fazit: Was ist ein Kino-Bild? fragt Wer ist Bergson?

Die vorliegende Arbeit untersucht das Problemfeld, das sich ausgehend von Deleuzes *Das Bewegungs-Bild. Kino I* (BB) zwischen den beiden Fragen *Was ist ein Kino-Bild?* und *Wer ist Bergson?* aufspannt. Es ist Brückenschlag zwischen zwei Philosophen und zwei aktuellen Forschungsgebieten: von Deleuze zu Bergson.

Die Untersuchung wurde auf zwei verschiedenen Ebenen durchgeführt, die in Breite und Auflösungsstärke ihrer Perspektiveneinstellung variierten. Zentrale Ergebnisse sind bereits jeweils in Teil I und Teil II zusammengefasst (siehe 1.5 und 2.6). Ein globaler Vergleich zwischen Deleuze und Bergson im Licht von *Kino I* stellte grobkörnige Bezüge zwischen zwei Philosophien her und orientiert sich an Werken und allgemeiner Charakteristik zweier philosophischer Arbeitsweisen. Ein feinkörniger Vergleich zwischen Deleuze und Bergson basierend auf „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ (BB, 13-26) leistet eine präzise Gegenüberstellung am Text. Das Verhältnis beider Teile der Untersuchung ist klassisch: Der erste Werkteil sucht die wesentlichen Differenzen zwischen Deleuze und Bergson zum klassischen Kino auf. Im zweiten Werkteil werden die Unterschiede bestätigt, zugleich geprüft. Die Verankerung des Untersuchungsfelds bei Deleuze (*Kino I*) bringt eine Perspektivierung mit sich. Verzerrungen an (Text-)Positionen Bergsons, die Deleuze bespricht (Deleuzes Bergson) wurden an entsprechenden (Text-)Positionen bei Bergson selbst korrigiert. Historische Einordnungen wirkten Verschiebungen entgegen, die ein Anachronismus in Deleuzes Bergson-Bezug bedingte. Im systematischen Vergleich zeigte sich zweimal:

- (1) Das Kino-Bild ist unteilbare Einheit bei Bergson; fragmentarisches Ganzes bei Deleuze.
- (2) Bei Bergson ist das Kino-Bild in einer psychologischen Dauer begründet; bei Deleuze ist eine a-personale Zeit Grundlage.
- (3) Die Frage nach einer elementaren Zusammensetzung des Kino-Bilds führt nach Bergson in eine Sackgasse. Deleuze bietet eine genetische Analyse universeller Bedingungen – weder dialektisch noch im Sinne Bergsons.
- (4) Jedes Aufgreifen von Bergson durch Deleuze im Kino-Bild ist durch eine Voraussetzung bedingt, die für Bergson illegitim ist: Ein qualitativer Unterschied (personale vs. a-personale Zeit) wird behandelt, als wäre er graduell. (Zusatzthese)

Die Zusatzthese enthält einen äußeren Marker für das zeitliche Verhältnis zwischen Deleuze und Bergson. Der Spätere bezieht sich (illegitim und äußerlich) auf den Früheren. Beide Vorgehensweisen (Deleuzes und Bergsons Art zu Philosophieren) wurden auch innerlich zueinander in Bezug gesetzt – vermittelt der Unterschiede in ihren Weisen, zu dauern. Wenn

Bergson seinerzeit dafür kämpfte, Bewegung in das Denken einzuführen, es intuitiv zu begreifen, richtet er sich an ein personales Denken. Es ist in einer bestimmten Dauer (psychologisch) eines Subjekts begründet. Bei Deleuze ist Denken nie personal. Zu Beginn von *Kino I* setzt Deleuze dennoch voraus, dass Bewegung bereits mit Bergson Einzug ins Denken gefunden habe. Mehr noch ist ein Doppeltes verlangt: Bergsons Intuition (Methode) muss bereits auf eine „Intuition als Methode“ (HBzE, 23) überschritten sein. Bergsons Wegnahme einer Differenz zwischen personalem Denken und individueller Materie in *MG* muss auf eine Bewegung von Denken und Materie überschritten sein. Dopplung und Überschreitung Bergsons betreffen wesentlich nicht nur Räumliches, auch Zeitlichkeit.

In *Kino I* sind Subjekt und Objekt nicht vorab und ewig durch das Wesen ihrer Dauer festgelegt, aber werden selbst erst als Effekte auf einer Immanenzebene hervorgebracht (vgl. GS-IL, 365-367). Deleuzes klassisches Kino-Bild realisiert Bewegung in einer objektiven, a-personalen Denk-Bewegung, die sich nicht innerhalb (räumlich oder zeitlich) befestigter Grenzen eines Subjekts hält. Wie und an welchen Textstellen Deleuze Bergson in *Kino I* aufgreift, wurde am Werden seines Bergson-Bezugs über die Dauer und das Gesamtwerk seiner Philosophie bis zu *Kino I* betrachtet. Die Entwicklungsgeschichte der Beziehung wurde in drei Stränge geordnet:

- (1) Deleuze über Bergson
- (2) Deleuze inspiriert durch Bergson
- (3) Deleuzes eigene Philosophie

Deleuzes Erzählung des klassischen Kino-Bilds als Naturgeschichte gab der Arbeit eine bestimmte Kombinatorik vor: systematische und a-historische Aspekte konstituieren ein Problemfeld. In einer Grafik (siehe Abbildung 1, Folgekapitel) wird es zusammengefasst und nochmal abgesprochen.

Rückblick auf ein Problemfeld

Zwei Perspektiven konstituieren das untersuchte Problemfeld. *Abbildung 1* fasst die Betrachtungsachsen für einen Rückblick zusammen: Deleuze (rot) und Bergson (blau). Es besteht dabei eine irreduzible Asymmetrie zugunsten Deleuzes. Er stellt das initiale Problem.

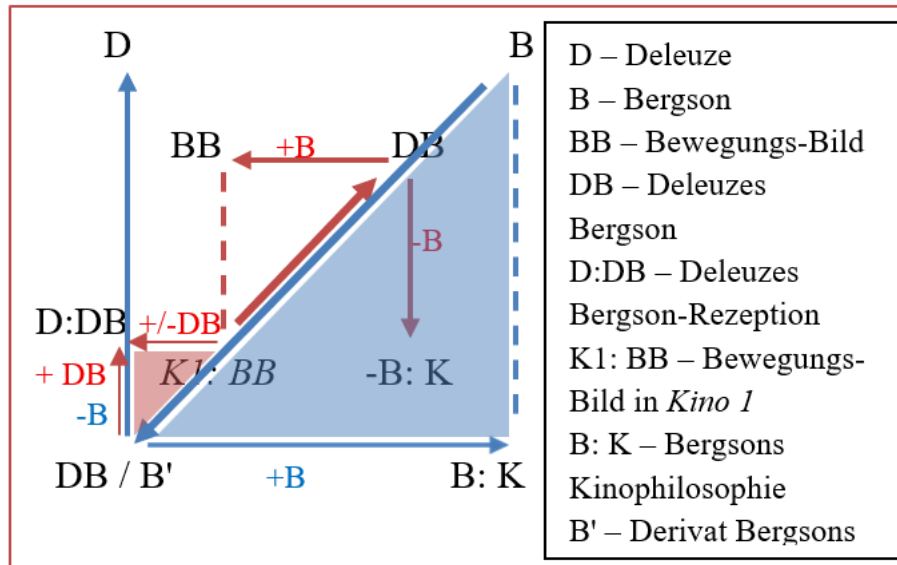


Abbildung 1: Problemfeld dieser Arbeit in graphischer Darstellungsweise

Roter Pfad: Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage nach dem kinematographischen Bewegungs-Bild in *Kino I* (K1: BB). Die Frage führte direkt zu *Deleuzes*⁵⁵ Bergson (DB), an den sie gerichtet war. *Was ist ein Bild im Kino?* fragt *Wer ist Bergson?* (rote Diagonale im Zentrum). Bei DB spalten sich zwei Pfade in dem Maße, wie DB „zwischen zwei Richtungen“ (BB, 21) schwankt. *Deleuzes* Bergsons Abweg (-B) führt zu Bergsons Kinophilosophie (-B: K) und viertes Kapitel aus *Schöpferische Evolution* (SE), deren Prämissen hinter den Bergson *Deleuzes* zurückfallen, der zuvor zu Beginn von *Materie und Gedächtnis* (MG) bereits auf dem richtigen Weg (+B) zum Bewegungs-Bild (BB) war. Allerdings verfolgte DB diesen Weg nicht konsequent (weiter bis zum Kino). Es habe bloß eine Antizipation (strichlierte rote Linie) des Ereignisses vom kinematographischen Bewegungs-Bild im BB gelegen, die jedoch nur Deleuze wirklich beschritt. Aus diesem Grund ist Deleuzes Position zum Kino-Bild in *Kino I* (K1: BB) nicht dieselbe wie in *MG* (in *Abb. 1*: BB), aber versetzt dazu. Diskursiv verbindet nur die (von DB unerkannte) Antizipationsleistung in *MG* Deleuzes Position (K1: BB) mit Bergsons Bewegungs-Bild, wobei Deleuzes Version eines Materialismus die Verbindung vielmehr im klassischen Kino-Bild selbst materiell begründet sieht – und zeigt. Eine Verbindung zwischen

⁵⁵ Deleuze spricht von Bergson. Sofern die Perspektive in Deleuzes Diskurs verhaftet bleibt, lässt sich Deleuzes Sprecherposition nicht ausweisen, weshalb sie hier kursiv gesetzt ist. Wenn auch erst ein Korrektiv (Bergsons Position) vermag, die Sprecherposition diskursiv auszuweisen, ist sie hier dennoch beigelegt. Es soll anzeigen, dass es sich eben nicht abstandslos um Bergsons Position handelt.

Deleuzes Bergsons und Deleuzes Kinophilosophie (-B: K und K1: BB) stellt Deleuze nicht her. Er schließt sie vielmehr kategorisch aus. Bergsons Position (B) wird ausgehend von Deleuzes Frage nach dem klassischen Kino-Bild allerdings bereits aus Deleuzes Perspektive adressiert.

Blauer Pfad: Parallel zu Deleuzes Position (zu Bergson und Kino) entfaltete diese Arbeit Bergsons Position: Ein Korrektiv, das Deleuzes Position in Spannung versetzt und zugleich dessen Grenzen beschreibt. Auf globaler Ebene wird Bergsons Position zunächst durch zwei Buchveröffentlichungen, *Zeit und Freiheit* (ZF) und *Dauer und Gleichzeitigkeit* (DG), ergänzt. Das Hinzuziehen von drei Vorlesungen, die Bergson von 1902-1903 am Collège de France hält (vgl. B-C, 17-33; 35-52; 103-116), setzt seine Kinophilosophie in *SE* auf textueller Ebene in einen wichtigen Kontext und lässt erkennen, dass sie primär Antwort auf ein epistemologisches Problem ist. Zugleich liefert sie einen Hinweis auf Bergsons historisches Milieu. Auch der medizinisch-praktische Blick auf die Filmtechnologie, die zu Bergsons Zeit und Umfeld herrscht setzt einen historischen Kontext hinzu. Insgesamt zeigt sich, wie Bergson – schlüssig – zu seiner Kinophilosophie gelangt (strichlierte blaue Linie). Wenn Deleuzes Frage nach dem Kino-Bild mit der Frage nach Bergson unmittelbar verbunden war (rote Diagonale im Zentrum), wirft Bergsons Position diese Frage auf Deleuzes Kinophilosophie zurück (blaue Diagonale im Zentrum), wo sich Deleuzes Position (K1: BB) als Integrationspunkt zeigt.

In größter Nähe und direkter Verbindung zu Deleuzes Kinophilosophie liegt Deleuzes Bergson-Lesart (DB/B'), die mindestens zweiseitig ist. Ein spezifischer Textpfad Deleuzes durch Bergsons Philosophie zeigt sich als selektives Derivat Bergsons (B'). Textbasiert können Anteile Bergsons wieder ihrem historischen und ihrem Werk- Kontext angenähert werden. Auch aus einer Position Deleuzes (K1: BB) entnommen lässt sich B' ohne systematische Widersprüche wieder in Bergsons Philosophie integrieren (+B). Im Rückschluss wird abschließend eine systematische Kohärenz von Bergsons Kinophilosophie im Kontext von Bergsons Philosophie auch angesichts von Deleuzes Blick auf Bergson in *Kino 1* erschlossen (blaues Dreieck). So gewinnt Bergsons Philosophie Eigenständigkeit, die sich Deleuzes Lesart widersetzt und entzieht. Auf einer zweiten Seite steht Deleuzes Bergson (DB), der sich von B' allein durch eine beidseitige Irreduzibilität von Kontextbezügen unterscheidet. Vor einem breiteren Horizont von Bergsons eigener Position zeigt sich DB zunächst als eine Ent-Spiritualisierung Bergsons, der auf einen breiteren Horizont von Deleuzes Philosophie (D) verweist: ein Vitalismus, der das Organlose und über den Menschen hinauswill. Eine Desintegration Bergsons (-B) aus DB/B' verweist nicht auf Bergson selbst, sondern auf das, was daran Deleuzes Bergson ohne Bergson (DB) und Deleuze über Bergson hinaus (D) ist. In

einem engen Teilabschnitt zwischen drei Pfeilern (Deleuzes Philosophie (D), Deleuzes Kinophilosophie (K1: BB) und Deleuzes Bergson-Lesart in *Kino 1* (DB/B')) zeigt sich ein zweites Spannungsfeld (rotes Dreieck). Dabei muss DB/B' in dem Maß gespalten sein, wie er auch Bergson in *MG* und in *SE* als zwei inkompatible Standpunkte desintegriert).

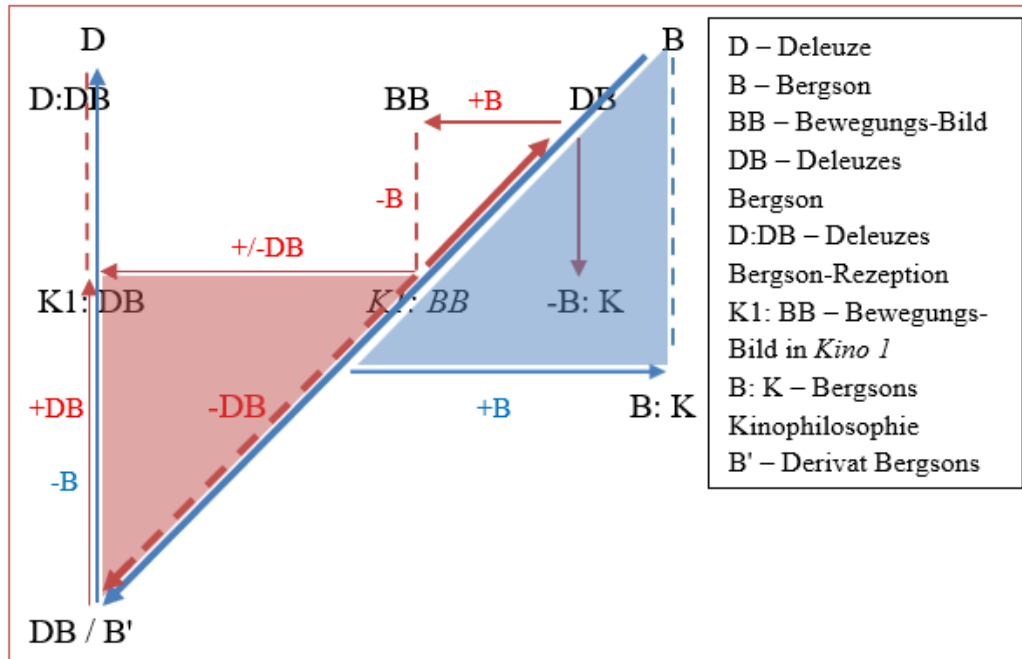


Abbildung 2: Graphische Darstellung eines korrigierten und weiterführenden Problemfelds

In einer zweiten Abbildung des untersuchten Problemfelds wurde die Perspektive unter Einbezug und Vorwegnahme einer weiteren Forschungsfrage angepasst. *Was kann eine Rezeption Bergsons bei Deleuze sein?* (**-DB**: strichlierte rote Diagonale im Zentrum) Auch **-DB** schließt an *Was ist ein Kino-Bild?* an, ist aber konträr zur ersten Anschlussfrage ausgerichtet: *Wer ist Bergson?* (rote durchgängige Diagonale). Eine Hinzunahme von **-DB** zeigt, dass die Differenz zwischen den Eckpunkten (DB/B', DB, D:DB und DB/B', K1:DB, K1:BB) der beiden Dreiecke (rot und blau) allein perspektivisch ist. Die perspektivische Differenz erklärt sich durch einen irreduziblen Rest der Kontexte, in dem alle fünf Eckpunkte jeweils stehen. Es sind Pfeilverweise, die an den Punkten haften.

Wenn Deleuze in der Sprecherposition von *Kino 1* (K1:BB) ansetzt, trennt er Texte Bergsons in einer desintegrativen Rezeptionsbewegung voneinander. Nur das Bewegungs-Bild, BB, bleibt in die Position von K1:BB integriert. Zwischen Deleuzes Kinophilosophie (K1:BB) und Deleuzes Bergson-Rezeption in seiner Kinophilosophie (K1:DB) besteht ein irreduzibler Abstand, wie ein Interview zeigt. Darin nimmt Deleuze die Sprecherposition vom Gesichtspunkt seiner Bergson-Rezeption in *Kino 1* (K1:DB) ein und versucht das im Abstand zwischen zwei Sprecherpositionen bemessene Spannungsverhältnis (**+/-DB**) zu überbrücken:

Deleuze will Bergson einen Grund nachreichen, der dessen „Zurückfallen hinter die eigenen Thesen“ in *SE* (Vgl. BB, 11; 21) auf etwas anderes als eine Inkonsistenz in Bergsons Denken zurückführt. Es seien negative, öffentliche Reaktionen auf Bergsons Philosophie, die diesen veranlasst hätten, seine Positionen zu vereinfachen, um derartigen Reaktionen nicht wiederholt ausgesetzt zu sein (vgl. U-BB, 72f). Doch Deleuzes Sprecherposition in K1:DB steht in enger Verbindung zu Deleuzes allgemeiner Bergson-Rezeption (D:DB). Eine verlängerte Vertikale zeigt diese Verbindung an (rote strichlierte Linie). Ausschlaggebend ist, dass die Vertikalachse, die Deleuzes eigene Philosophie (D) mit seiner allgemeinen Bergson-Rezeption (D:DB) und seiner spezifischen Bergson-Rezeption in *Kino I* (K1:DB) verbindet, in einem primär positiven Verhältnis zu Bergson steht (+DB): Allgemein unternahm Deleuze einige Anstrengungen zur Re-Popularisierung Bergsons (Vorlesungen, eine Monographie und einige Aufsätze zu Bergson). In der Perspektive der Vertikalachse zeigt sich, dass auch die spezifischen Bezugspunkte (DB/B'), die Deleuze zur textuellen und konzeptuellen Grundlage seiner Bergson-Rezeption in *Kino I* (K1:DB) heranzieht, im allgemeinen Kontext seiner Bergson-Rezeption durchaus positiv beleuchtet werden. In *HBzE* stellt Deleuze *MG* und *SE* in einen systematischen, kohärenten Zusammenhang. Angesichts dessen zeigt sich zweierlei: Der Abstand zwischen K1:DB und DB/B' hängt an einer Perspektivendifferenz. Wenn Bergson diese von K1:BB bemisst, blickt er primär negativ auf einige Aspekte Bergsons (-DB), wenn er sie von D:DB bemisst, blickt er primär positiv auf dieselben Texte und Konzepte (+DB). Die perspektivische Differenz ist irreduzibel und versetzt Deleuzes Philosophie innere Spannungen.

Der Unterschied zwischen zwei Derivaten Bergsons (DB und DB/B') liegt in einer historischen Differenz. Es zeigt sich an der Richtungsdimension zwischen zwei Forschungsfragen (Abstand auf der Diagonalachse). *Was kann eine Rezeption Bergsons bei Deleuze sein?* und *Wer ist Bergson?* Die zweite Frage führt zurück zu Bergsons Werk und einem anderen Jahrhundert. 1983 blickte *Kino I* auf ein beachtliches Stück Kinogeschichte, in der das Kino sich zur Kunstform etablierte. 1907 konnte *SE* nur eine überschaubare Menge erster Dokumentarfilme besehen. Deleuze schrieb an der von Künstler_innen besuchten Universität von Vincennes. Bergson war am Collège de France einem wissenschaftlichen Blick auf Filmtechnologie näher. Schließlich prägten auch andere Kräfte den philosophischen Diskurs beider Jahrhunderte. In nächster Nähe Deleuzes verhandelten Guattari, Virilio oder Lyotard ein Problem auf ähnliche Weisen (vgl. Colman 2009, 19). Zwingend verkürzt kann abschließend festgehalten werden: Zentrum dieser Untersuchung ist ein Integrationspunkt (K1:BB), der im Kontext der Erfordernisse und Kräfteverhältnisse von Deleuzes Zeit um *Kino I* in Paris eine

bestimmte Kinophilosophie als Antwort auf ein primär ontologisches Problem gibt. Bergson dagegen antwortet vordergründig auf ein epistemologisches Problem seiner Zeit und Umfeld.

Was kann eine Rezeption Bergsons bei Deleuze sein? Zunächst wurde diese Frage vorweggenommen, um sie soeben noch ein zweites Mal auszusparen, als es um die Differenz ihrer historischen Qualität im Verhältnis zur Frage *Wer ist Bergson?* ging. Die zweite Frage selbst spannt ein Problemfeld auf, das sich zwischen Deleuzes Bergson-Rezeption (in *Kino I*), allgemeinen (Bergson-) Rezeptionsfragen bei Deleuze und Deleuzes eigener Philosophie (zu Bergson und *Kino*) erstreckt: Bergson-Deleuze-Rezeption. Wenn die Frage nach der Bergson-Rezeption bei Deleuze allein als konträrer Reflex zur Frage nach Bergson eingeführt wurde, zeigt sich, dass sie ein eigenständiges Forschungsfeld aufspannt, der ein eigener Teilbereich von Deleuzes Philosophie ist: Deleuzes Bergson-Rezeption (rotes Dreieck).

Anknüpfung an ein ausgewiesenes Problemfeld

Relevanz und Beitrag der vorliegenden Arbeit zum Stand der aktuellen Forschung liegt zunächst in einem Doppelten. Erstens: Ein besseres Verständnis von Deleuzes Kinophilosophie wird ermöglicht, indem die spezifische Mechanik einer leitgebenden Begegnung zwischen Bergson und Deleuze prozessual herausgearbeitet wird. Die Arbeit fügt sich mithin in eine wesentliche Lücke der Forschungsliteratur zu Deleuze ein. Bisher wurde vordergründig *Kino 2* behandelt (vgl. Bogue 2003; Colman 2003; Deamer 2016; Marrati 2008; Rodowick 1997) und Untersuchungen zu *Kino I* legten den Fokus auf andere Aspekte (der Energetik (vgl. Schackert 2023), der Rezeption oder der Leiblichkeit (vgl. ebd.; Viegas 2023)). Zudem wurden fast ausschließlich systematische Bezüge hergestellt und historische Aspekte ausgeklammert (vgl. Deamer 2021, 475). Im deutschsprachigen Raum ist der Autorin dieses Texts keine Arbeit bekannt, deren Fokus darauf liegt, Anfang und Voraussetzungen der Triade Deleuze-Bergson-Kino in *Kino I* unter Einbezug systematischer und historischer Aspekte zu untersuchen. Zweitens: Eine eigenständige Position von Bergsons Philosophie und Rezeption wird gestärkt, indem eine starke Selbstreferenzialität Deleuzes aufgezeigt und zu einer immanenten Forderung der eigenen Begrenzung und Abgrenzung von Bergson aufbereitet wird. Zwar wird von Deleuzes Standpunkt ausgegangen, aber auch eine Antwort auf ein zentrales Problem der Bergson-Forschung (Vereinnahmung Bergsons durch Deleuze) (vgl. Gunter 2009; Lapoujade 2012; Meillassoux 2008; Moulard-Leonard 2008; Riquier u. Worms 2013; Riquier 2008; Salman 2004) entwickelt. Darüber hinaus liefert die Arbeit ein dreigliedriges Modell von Deleuzes Bergson-Bezug, eine Systematisierungs- und Ordnungsleistung. Das Modell kann noch über diese Untersuchung hinaus im Umgang mit Deleuzes (und Bergsons) Werk zur

Orientierung und Weiterentwicklung herangezogen werden. Abschließend wird ein Ausblick auf drei Anknüpfungsmöglichkeiten an das erarbeitete Problemfeld gegeben.

Was kann eine Rezeption Bergsons bei Deleuze sein? Ausgehend von Deleuzes Kinophilosophie in *Kino I* und einhergehender Bergson-Rezeption, die im Zentrum dieser Arbeit standen, liegt diese Frage in nächster Nähe zum behandelten Problemfeld und weist doch entschieden über dieses hinaus. Das Aufzeigen einer starken Selbstreferenzialität Deleuzes, die auch wesentlich noch dort wirkt, wo Deleuze sich in *Kino I* auf Bergson bezieht, stärkt eine eigenständige Position von Bergsons Philosophie und Rezeption. Die Frage allerdings, wie Deleuzes Versionen Bergsons sich nicht allein abgrenzen, aber auf der anderen Seite hinsichtlich ihrer Selbstbezüglichkeit in Deleuzes Philosophie integrieren, bleibt offen. „Was war das denn nun, was ich während meines ganzen Lebens gemacht habe?“ (WP, 5). Wenn Deleuzes Bergson-Bezug in *Kino I* stark selbstreferenziell ist, verspricht seine späte Reflexion auf das eigene Schaffen, aufschlussreiche Anhaltspunkte zur (Selbst-)Einordnung von Deleuzes Philosophie zu geben (vgl. Williams 1995). Einige Jahre nach dem Erscheinen der Kino-Bände, 1991, stellt Deleuze diese Frage in einem letzten großen Werk gemeinsam mit Guattari und erarbeitet eine Begriffsbatterie, die – darauf ausgerichtet – dazu in der Lage ist, das spezifische Wesen seiner Philosophie zu erfassen und auszudrücken (vgl. Schönher 2019; 2020). Einige Arbeiten beschäftigen sich bereits mit dem Verhältnis zwischen *Was ist Philosophie?* (WP) und Deleuzes Kino-Bänden (vgl. u.a. Nilsson 2018; Schönher 2020). Die Überlegungen müssten im spezifischen Problemfeld von *Kino I* herausgearbeitet werden.

Eine erste Betrachtung könnte dahingehen, ob und inwiefern Deleuze selbst eine Eigenbezüglichkeit seiner Philosophie bespricht (vgl. Williams 1995). Er schreibt, dass jede Philosophie – selbst, wenn sie als Rezeption auftritt – stets eine eigene Ebene des Denkens, Immanenzebene, entwirft. Wenn er daraus schließt, dass es unmöglich zu wissen sei, wann die Ebene anderer geschnitten werde, ist dies nicht allein eine Bestätigung seiner Selbstreferenzialität (vgl. WP, 68). Noch Deleuzes Umgang damit weist kaum oder in nur sehr geringem Maße eine Problematisierung auf. Eine zweite Untersuchungslinie könnte dahingehen, dasjenige, was diese Arbeit allein mit dem Begriff des Derivats versah, ein Derivat Bergsons, und dasjenige, was allein inhaltlich von Bergsons eigener Position und Kontexte getrennt wurde, auf Seiten Deleuzes wieder zu integrieren und in Begriffen zu erfassen, die Deleuzes Philosophie selbst entwachsen und gewachsen sind. Im Kontext von *Kino I* bliebe zu betrachten, was es bedeuten kann, dass Deleuzes Bergson weder Autor noch Mensch, aber Begriffsperson ist (vgl. WP, 7). Wenn Deleuze jeweils einen spezifischen Charakter für drei

Ebenen (Kompositionsebene der Kunst, Referenzebene der Wissenschaft und Immanenzebene der Philosophie) beschreibt und deren Verhältnisse und Schnittebenen bespricht (vgl. WP, 74; 136), ließe sich mit Blick auf das triadische Verhältnis Deleuze-Bergson-Kino in *Kino 1* folgender Vorschlag untersuchen: Deleuzes Untersuchung des Kino-Bilds wäre an der Schnittebene zwischen Kompositionsebene und Immanenzebene anzusiedeln. Bergsons Kinophilosophie dagegen wäre eine Hybris aus Referenzebene und Immanenzebene. Deleuzes Rezeption Bergsons würde primär eine reine Immanenzebene entwerfen. Ob und inwiefern aufgezeigte Differenzen und Inkonsistenzen von Deleuzes Bergson-Bezug nicht aus inneren Widersprüchen oder einer veränderten Positionalität Deleuzes resultieren, aber vordergründig durch spezifische Charakteristika der drei Ebenen im Verhältnis zueinander zu erklären sind, wäre Gegenstand der Betrachtung.

Ein zweiter Punkt lässt sich anschließen. Es geht um die Frage, ob Deleuzes Bergson-Bezug in *Kino 1* zentral mit einer anderen philosophischen Begegnung überlagert und verwachsen ist: Deleuzes Nietzsche. Nicht erst in *Kino 2*, bereits in *Kino 1* ist das Problem, auf das Kino-Bild und Bergsons Bewegungs-Bild Deleuze zufolge gleichermaßen antworten, das Schaffen eines Neuen (vgl. BB, 15; 21) (vgl. u.a. Patton 1996, 1; Rölly und Balke 2015, 20). Das Neue als zentrales Motiv der Kunst spricht Deleuze bereits in *Differenz und Wiederholung* (DW) an, wo er es zentral mit Nietzsche, aber auch mit Bergson in Verbindung bringt (vgl. DW, 14; 20-27). Allerdings ist das Neue Bergsons stets auf die Freiheit des Lebens gerichtet. Es geht um dessen schöpferische Kraft, die das Organische selbst auszeichnet und einer mechanischen Materie gegenüberstellt (vgl. Fujita 2013, 413). Wenn Kunst als Bearbeitung eines Gegenstands Ausdruck dieser Freiheit sein kann, bespricht Bergson sie nie als solche ob ihrer spezifischen Materialität, aber mit Blick auf ein schaffendes Subjekt – ein Dichter, ein Romanautor (vgl. B-C, 21). Auch Nietzsche stellt das Neue in den Vordergrund, wobei er diverse Kunstformen nicht nur wertschätzt, aber versucht, auch seiner Philosophie der Zukunft in Dichtung und Literatur angemessene Ausdrücke zu geben (vgl. Griek 2023, 131f). In *Kino 1* ist Bergson Deleuzes konzeptueller Bezugspunkt für das Neue. Sein Interesse am materiellen Werden des Kinos (zwischen organischem Werden und Überwindung des Menschen) gibt aber Nietzsche mehr Gewicht (vgl. Rodowick 1997, xvi; 49).

. Bereits einige Arbeiten untersuchen Deleuzes Kreuz-Lektüre von Bergson und Nietzsche (vgl. Hardt 1993, xiv; Montebello 2007) und weisen auf ihre Relevanz für Deleuzes Kinophilosophie hin (vgl. u.a. Deamer 2021, 44; Rodowick 1996, 49). Dabei steht eine Betrachtung der Überlagerung primär im Kontext von *Kino 1* noch aus. Wenn zudem Deleuzes Bergson-Lektüre

noch vor Beginn seiner Nietzsche-Auseinandersetzung wichtig wird (vgl. Borradori 2001, 1), wäre die Frage auch prozessual zu bearbeiten – Deleuzes Verständnis des Neuen vor und nach Nietzsche und seine Entwicklung entlang einer doppelten Rezeptionslinie bis *Kino I*.

Ein letzter Punkt betrifft die Art der Ausarbeitung dieser Arbeit. Mit dem Anspruch, Deleuzes Kinophilosophie immanent zu erarbeiten, wurde untersucht, was Deleuze unter Naturgeschichte versteht und eine Erzählweise gewählt, die dieser Auffassung gerecht wird. Im Fazit wird eine Systematisierung des triadischen Problemfelds Deleuze-Bergson-Kino in *Kino I* nochmal zugespitzt, einer mathematischen Terminologie angenähert und auf geometrische Ausdrucksformen gebracht. Wenn Bergson eine derartige Tendenz dem allgemeinen Hang der menschlichen Intelligenz zuschreibt (vgl. SE, 272f) und auch Deleuze die nachträgliche Systematisierung philosophischer Texte nicht bloß für allgemein sinnvoll, sondern für einen allgemeinen Sinn der Nachbearbeitung hält (vgl. HBzE, 23f), stellt sich die Frage, ob diese Systematisierung auch spezifisch für ihren Kontext ist. Für Bergsons *Materie und Gedächtnis* (MG) ist die Tendenz einer Geometrisierung des Seins nachgewiesen (vgl. Miravete 2023). Auf der anderen Seite greift auch Deleuze in seinen Werken insgesamt häufig beim Besprechen von Bewegungen, die nicht primär mathematisch oder geometrisch sind, zu Ausdrücken, die es sind (Integrale, Differentiale, Punkte, Linien). Auch diese Tendenz wird bereits betrachtet (vgl. Heinrich 2017; Vermeiren 2025). Schließlich stellen einige Forschungsarbeiten Tendenzen einer Geometrisierung und Mathematisierung der philosophischen Sprache bei Deleuze entlang einer Achse, die Whitehead als Scharnierstelle sieht, in Verbindung zu Bergson (vgl. u.a. Patton 1996, 12; Robinson 2009; 2022; Vermeiren 2025). Zu untersuchen bleiben Rolle und Ausdruck dieser Tendenzen in *Kino I*.

Referenzen

- Altwegg, Jürg; Schmidt, Aurel: *Französische Denker der Gegenwart: zwanzig Porträts*. München: Beck 1987.
- Ansell-Pearson: „Beyond the human condition: An introduction to Deleuze’s lecture course“, in: *SubStance* 36 (3), 2007a, 57-71, <https://doi.org/10.1353/sub.2007.0048>.
- „Beyond the human condition: Bergson and Deleuze“, in: Stark, Hannah; Roffe, Jonathan (Hg.): *Deleuze and the non/human*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2015, 81-103.
 - „The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze“, in: *Project Muse* 120 (5), Charles Village: John Hopkins University Press 2007b, 1112-1127, <https://doi.org/10.1353/mln.2006.0020>.
- Balke, Friedrich; Rölli, Marc: *Philosophie und Nicht-Philosophie: Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld: transcript 2015.
- Barbosa, Lenice P.: „Deleuze, Bergson, Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique pour une théorie du temps filmique“, in: *Galaxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica* 26 (1), 2013, 1982-2553.
- Barthélemy-Madaule, Madeleine: *Bergson adversaire de Kant. Étude critique de la conception bergsonnienne du kantisme. Suivie d'une bibliographie kantienne*. Paris: PUF 1966.
- Bastidas, David. „Le spinozisme de Gilles Deleuze. Genèse, éléments et enjeux d’un nouveau naturalism“, in: Detcheverry, Thomas; Yannis Arazam (Hg.): *Journée des doctorant.es du centre SPH*. Bordeaux: Université Bordeaux-Montaigne 2023, 1-11.
- Bazin, André: *Qu’est-ce que le cinéma?* Hg. u. übers. v. Robert Fischer. 3. Aufl. Berlin: Alexander-Verlag 2015.
- Benner, Ruth: *Metapoietische Filme. Über das Filmemachen «nach» Deleuze*. Marburg: Schüren 2016.
- Bergson, Henri: *Dauer und Gleichzeitigkeit: über Einsteins Relativitätstheorie*. Hg. v. Christina Vagt. Übers. v. Andris Breitling. Hamburg: Philo Fine Arts 2014.
- *Denken und schöpferisches Werden*. Hg. u. übers. v. Friedrich Kottje. Hamburg: Meiner 2008a.
 - *Durée et Simultanéité*. Hg. v. Frédéric Worms unter Mitwirkung v. Elie During. 5. Aufl. Paris: PUF 2019.
 - *Histoire de l’idée du temps. Cours au Collège de France 1902-1903*. Paris: PUF 2016.
 - „Introduction à la métaphysique“, in: Ders.: *La pensée et le mouvant*. Hg. v. Frédéric Worms. 17. Aufl. Paris: PUF 2013e, 177-227.
 - „Lettre à Léon Brunschvicg du 12 février 1927, à l’occasion du 250° anniversaire de la mort de Spinoza“, in: Robinet, André (Hg.): *Mélanges: l’idée de lieu chez Aristote, Durée et simultanéité, correspondance, pièces diverses, documents*. Paris: PUF 1972, 1482f.

- *L'évolution créatrice*. Hg. v. Frédéric Worms unter Mitwirkung v. Arnaud François. 12. Aufl. Paris: PUF 2013a.
- *La pensée et le mouvant*. Hg. v. Frédéric Worms. 17. Aufl. Paris: PUF 2013b.
- *Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hg. v. Eugen Diederich. Übers. v. Isaak Benrubi, Jena: Diederichs Verlag 1908.
- *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hg. v. Margarethe Drewsen. Übers. v. Rémi Bague. Hamburg: Meiner 2015.
- *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Hg. v. Frédéric Worms unter Mitwirkung v. Camille Riquier. 9. Aufl. Paris: PUF 2012.
- *Schöpferische Evolution*. Hg. v. Margarethe Drewsen. Übers. v. Rémi Bague. Hamburg: Meiner 2013c.
- „Trois lettres «inédites» de Henri Bergson à Gilles Deleuze.“, in: *Critique*, 732 (5), 2008b, 388-409; <https://doi.org/10.3917/criti.732.0388>.
- *Zeit und Freiheit*. Hg. v. Margarethe Drewsen. Übers. v. Rémi Bague. Hamburg: Meiner 2016.

Bergson, Henri; Deleuze, Gilles (Hg.): *Philosophie der Dauer. Textauswahl von Gilles Deleuze*. Übers. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013d.

Berressem, Hanjo: „Was ist Philosophie? Was ist Kino? Gilles Deleuze. Werner Herzog“, in: Friedrich Balke u. Marc Rölli (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie: Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld: transcript 2015.

Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema*. New York and London: Routledge 2003.

Bonnemann, Jens: *Filmtheorie: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019.

Borradori, Giovanna: „The temporalization of difference: Reflections on Deleuze's interpretation of Bergson“, in: *Continental Philosophy Review* 34, 2001, 1–20, <https://doi.org/10.1023/A:1011418818792>.

Boundas, Constantin V: „Deleuze-Bergson: An ontology of the virtual.“, in: Patton, Paul: *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1996, 81-106.

Bague, Rémi: „Einleitung“, in: Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*. Hg. v. Margarethe Drewsen. Übers. v. Rémi Bague. Hamburg 2016, VII-XXV.

Burchill, Louise: „Jacques Derrida“ in: Felicity Colman (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009; 164 178.

Cherniavsky, Axel: „Les sources bergsoniennes et kantienne de la theorie du concept de Gilles Deleuze“, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 137 (4), 2012, 515-534, <https://doi.org/10.3917/puf.abiko.2013.01.0447>.

Cisney, Vernon W.: „Deleuze and Hegelian Difference“, in: *Deleuze and Derrida: Difference and the Power of the Negative*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2018, 93-110.

- Colman, Felicity: *Deleuze and Cinema. The Film Concepts*. Oxford / New York: Berg 2003.
- „Introduction: What is film-philosophy?“, in: Dies. (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009a, 1-19.
 - „Paul Virilio“, in: Dies. (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009b, 201-211.
- Colman, Felicity (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009c.
- Croce, Nicholas: *The History of Film*. New York: Britannica Educational Publishing in association with Rosen Educational Services 2016.
- Darwin, Charles: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection. Or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life*. London/München: Münchner Digitalisierungs-Zentrum Bayrische Staatsbibliothek 2014, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10860344> (Zugriff: 07.02.2026).
- Deamer, David: *Deleuzess cinema books: Three introductions to the taxonomy of images*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016.
- „A Deleuzian Cineosis: Cinematic Semiosis and Syntheses of Time“, in: *Deleuze Studies* 5 (3), 2011, 358-382.
 - „Cinema, chronos/cronos: Becoming an Accomplice to the Impasse of History.“, in: Bell, Jeffrey A. & Colebrook, Claire (Hg.): *Deleuze and History*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, 161-187.
 - „Living Pictures“, in: Sinclair, Mark; Wolf, Yaron (Hg.): *The Bergsonian Mind*. London: Routledge 2021, 461-479, <https://doi.org/10.4324/9780429020735>.
- Deleuze, Gilles: „Bergson, 1859-1941“, in: Ders.; Lapoujade, David (Hg.): *Die einsame Insel*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003a, 28-43.
- „Brief an Michel Cressole“, „Bergson, 1859-1941“, in: Ders.; Lapoujade, David (Hg.): *Die einsame Insel*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003b, 7-23.
 - „Cinema: The Mouvement-Image/01“, in: *The Deleuze Seminars*, 1982, <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminar/cinema-the-movement-image/> (Zugriff: 17.11.2025).
 - „Cinema: The Mouvement-Image/02“, in: *The Deleuze Seminars*, 1982, <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminar/cinema-the-movement-image/> (Zugriff: 17.11.2025).
 - „Cinema: The Mouvement-Image/04“, in: *The Deleuze Seminars*, 1982, <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminar/cinema-the-movement-image/> (Zugriff: 17.11.2025).
 - „Cinema: The Mouvement-Image/23“, in: *The Deleuze Seminars*: 1983, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-23-2/> (Zugriff: 02.02.2026).
 - „Cinema: The Classification of Signs and Time/ 11“, in: *The Deleuze Seminars*: 1983, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-11-3/> (Zugriff: 02.02.2026).
 - „Cours inédit de Gilles Deleuze sur le chapitre III de L'Evolution Créatrice“, in: Sauvagnargues, Anne (Hg.): *Annales bergsonniennes II*. Paris: PUF 2004, 151-188.

- „Das Gehirn ist die Leinwand“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 269-277.
- „Der Begriff der Differenz bei Bergson“, in: Ders.: *Die einsame Insel*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003c, 44-75.
- *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Übers. v. Ulrich J. Schneider. 8. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2020.
- „Die Immanenz: Ein Leben“ in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 365-370.
- *Differenz und Wiederholung*. Übers. v. Joseph Vogl. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 1992.
- *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Übers. v. Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.
- *Henri Bergson zur Einführung* Übers. v. Weinmann, Martin. 5., korrigierte Aufl. Dresden: Junius 2020.
- *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Boeckelmann. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
- „Kino I, Premiere“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 199-201.
- *Kino. 2. Das Zeit-Bild*. Übers. v. Klaus Englert. 9. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2023.
- *Logik des Sinns*. Hg. v. Karl H. Bohrer. Übers. v. Bernhard Dieckmann. 7. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2014.
- „Multiplicities“, in: *The Deleuze Seminars*: 1983, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-23-2/> (Zugriff: 02.02.2026)
- *Nietzsche und die Philosophie*. Übers. v. Bernd Schwibs. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991.
- „Portrait des Philosophen als Zuschauer“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 202-209.
- „Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Das Bewegungs-Bild*“, in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 257-259.
- „Über das *Bewegungs-Bild*“, in: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen: 1972 - 1990*. Übers. v. Roßler, Gustav. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, 71-85.
- „Über die Philosophie“, in: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen: 1972 - 1990*. Übers. v. Roßler, Gustav. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, 197-225.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. 9. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

- *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Hg. v. Günther Rösch. Übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Vouillié. Berlin: Merve 1992.
- *Was ist Philosophie?* 8. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2021.

- Deleuze, Gilles: *Die einsame Insel*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 - 1995*. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
 - *Unterhandlungen: 1972 – 1990*. Übers. v. Roßler, Gustav. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Dettweiler, Marco: *Die technische Kunst des Films*. Paderborn: mentis 2007.
- Dolev, Yuval: „Infinite divisibility vs. absolute indivisibility“, in: Sinclair, Mark; Wolf, Yaron (Hg.): *The Bergsonian Mind*. London: Routledge 2021, 235-248.
- Doudja, Boumaza: „Vers un bergsonisme analytique? Matière et mémoire, une passerelle entre deux traditions philosophiques“, in: *Global Bergsonism Conference. Interpreting Bergsonian Ideas through Philosophical, Cultural, and Literary Interconnections*, Istanbul 2025, https://paysgermaniques.fr/wp-content/uploads/2025/09/GlobalBergsonism_Final.pdf, (Zugriff am: 17.11.2025).
- Douglass, Paul: „Deleuze, Cinema, Bergson“, in: *Social Semiotics* 8 (1), 1998, 25–35, <https://doi.org/10.1080/10350339809360395>.
- „Deleuze’s Bergson: Bergson Redux“, in: Ders.; Burwick, Frederick (Hg.): *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 368-385.
- Dreyer, Carl Theodor: *Ordet* [Film]. Dänemark: A/S Palladium 1955.
- During, Elie: „Introduction au dossier critique“, in: Bergson, Henri: *Durée et Simultanéité*. Hg. v. Frédéric Worms unter Mitwirkung v. Elie During. 5. Aufl. Paris: PUF 2019.
- „Temps kaléidoscopique et temps universel : la cosmologie bergsonienne à l’épreuve de la relativité“, in: Frédéric Worms und Camille Riquier (Hg.): *Lire Bergson*. 2. Aufl. Paris: PUF 2013, 139-161.
- Eisenstein, Sergej; Grigori Aleksandrov: *Staroe i novoe* [Film]. Sowjetunion (ehem.): 1929.
- François, Arnaud: „Ce que Bergson entend par „monisme“. Bergson et Haeckel“, in: Frédéric Worms und Camille Riquier (Hg.): *Lire Bergson*. 2. Aufl. Paris: PUF 2013, 121-138.
- Fruteau de Laclos, Frédéric: „La philosophie analytique d’Henri Bergson“, in: Frédéric Worms und Camille Riquier (Hg.): *Lire Bergson*, Paris: PUF 2013, 81-99.
- „Les tendances divergentes du bergsonisme de Deleuze“, in: *doisPontos* 14 (2), São Carlos: Revista da Universidade Federal de São Carlos 2017, 231-249, <https://doi.org/10.5380/dp.v14i2.57243>.
- Fujita, Hisashi: „Bergson ou Deleuze. À quoi reconnaît-on le vitalisme?“, in: *Annales bergsoniennes, 6: Bergson, le Japon, la catastrophe*, Paris: PUF 2013, 413-427, <https://doi.org/10.3917/puf.abiko.2013.01.0413>.

- Gardner, Colin: „Roland Barthes“ in: Felicity Colman (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009; 109-121.
- Genosko, Gary: „Félix Guattari“ in: Felicity Colman (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009; 243-255.
- Gosser, Mark H.: „The magic lantern“, in: *History of Photography* 12 (1), 1988, 87, <https://doi.org/10.1080/03087298.1988.10442104>.
- Griek, Stephen: *Nietzsches Architektur der Erkennenden: Die Welt als Wissenschaft und Fiktion*. Band 82, Bielefeld: transcript, 2023.
- Grosz, Elisabeth: „Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming“, in: *parallax* 11 (2), London: Routledge 2005, 4-13, <https://doi.org/10.1080/13534640500058434>.
- „Deleuze, Bergson and the Concept of Life“, in: *Revue internationale de philosophie* 241 (3), 2007, 287-300, <https://doi.org/10.3917/rip.241.0287>.
- Gunter, Peter: „Gilles Deleuze, Deleuze's Bergson and Bergson Himself“, in: Robinson, Keith (Hg.): *Deleuze, Whitehead, Bergson. Rhizomatic Connections*, Soth Dakota: Palgrave Macmillan 2009, 167-180.
- Hagin, Boaz: „Inverted identification: Bergson and phenomenology in Deleuze's cinema books“, in: *New Review of Film and Television Studies* 11 (3), London: Routledge 2013, 262-287, <https://doi.org/10.1080/17400309.2013.779794>.
- Hammer, Taylor: „Difference and creativity. Virtuality and actualization in Deleuze's reading of Bergson“, in: *Philosophy Today* 51 (1), 2007, 60-68, <https://doi.org/10.5840/philtoday200751159>.
- Hardt, Michael: *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993.
- Hasegawa, Tomotaro: „Totalité et différence dans le chapitre IV de Différence et répétition.“, in: *Philosophique* 28 (1), 2025, 111-127.
- Heinrich, Richard: „Die Flucht der Linie aus der Geometrie.“ *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 62 (1), 2017, 59–66, <https://doi.org/10.28937/1000108014>.
- Hitchcock, Alfred: *North by Northwest* [Film]. USA: Metro-Goldwin-Mayer 1959.
- *The Birds* [Film]. USA: Universal Pictures 1963.
 - *Vertigo* [Film]. USA: Paramount Pictures 1958.
- Hughes, Joe: „Schizoanalysis and the Phenomenology of Cinema“, in: Buchanan, Ian und McCormack, Patricia (Hg.) *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, New York; London: Continuum, 15-26.
- Kennedy, Barbara: *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University 2000.

- Kessler, Frank: „Henri Bergson und die Kinematographie“, in: Ders.; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Theorien zum frühen Kino*. Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 2003, 12-16, <https://doi.org/10.25969/mediarep/15992>.
- Kleesattel, Ines: *Politische Kunst-Kritik: zwischen Rancière und Adorno*. Wien/Berlin: Turia + Kant, 2016.
- Landes, Donald A.: „Bergson et Deleuze sur *L'évolution créatrice*. Mot de présentation“, in: *Ithaque. Revue de philosophie de l'Université de Montréal* 21(1), 2017, 163-172.
- Lapoujade, David: „1956 : Deleuze enveloppe Bergson“, in: Riquier, Camille (Hg.): *Bergson*. Paris: Éditions du Cerf 2012, 239-249.
- Lemieux, René: „Hume et Bergson, une pratique de la Méthode chez Deleuze: Réflexions pour une éthique de la lecture“, in: *Symposium* 13 (2), Ottawa: Université d'Ottawa 2009, 68-96.
- Lévy-Leblond, Jean-Marc: „Le boulet d'Einstein et les boulettes de Bergson“, in: *Annales bergsoniennes. 3. Bergson et la science*, Paris: PUF 2007, 237-258.
- Lumière, Louis: *L'Arroseur Arrosé* [Film]. Frankreich 1895.
- Lumière, Louis: *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* [Film]. Frankreich 1895.
- Lundy, Craig: *Deleuzess Bergsonism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Madelrieux, Stéphane: „Lire James, relire Bergson“, in: Frédéric Worms und Camille Riquier (Hg.): *Lire Bergson*. 2. Aufl. Paris: PUF 2013, 101-119.
- Marey, Etienne-Jules: *Le mouvement*. Paris: G. Masson, 1894.
- Marrati, Paola: *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy*. Übers. v. Alisa Hartz. Baltimore: The John Hopkins University Press 2008.
- „Le Nouveau En Train de Se Faire. Sur Le Bergsonisme de Deleuze“, in: *Revue Internationale de Philosophie* 61 (241/3), 2007, 261-271, <https://doi.org/10.3917/rip.241.0261>.
- Meillassoux, Quentin: „Soustraction et contraction. À propos d'une remarque de Deleuze sur Matière et mémoire“, in: *Philosophie* 96, Paris: Éditions de Minuit 2008, 67-93, <https://doi.org/10.3917/philo.096.0067>.
- Méliès, Georges: *L'affaire Dreyfus* [Film]. Frankreich: Star Film 1899.
- Michel, Georges-Michel: „Henri Bergson nous parle du cinéma“, in: *Le Journal* 20, Paris: BNF 1914, 56f.
- Miravete, Sébastien: „La géométrisation de l'être dans *Matière et mémoire* de Bergson“, in: *Dialogue* 62, Cambridge/Poitiers: Camebridge University Press 2023, 139-155, <http://doi.org/10.1017/S0012217323000045>.

- „Le postbergsonisme de Deleuze et de Lyotard“, in: Enaudeau, Corinne; Frédéric Fruteau de Laclos (Hg.): *Différence, différend: Deleuze et Lyotard*. Paris: Les Belles Lettres, 2015.
- Montebello, Pierre: „Les lectures croisées de Deleuze: Spinoza, Nietzsche, Bergson“, in: *Annales bergsoniennes. 3. Bergson et la science*, Paris: PUF 2007, 469-506.
- Moulard-Leonard, Valentine: *Bergson-Deleuze encounters: Transcendental experience and the thought of the virtual*. New York: State University of New York Press, 2008.
- „The sublime and the intellectual effort: the imagination in Bergson and Kant“, in: *Journal of the British Society for Phenomenology* 37 (2), London: Routledge 2006, 138-151, <https://doi.org/10.1080/00071773.2006.11006577>.
- Mullarkey, John: „Was Deleuze Right to Say: ‘Cinema is Bergsonian’?“, in: Abiko, Shin; Fujita, Hisashi; Goda, Masato (Hg.): *Tout ouvert: l'évolution créatrice en tous sens* 114, Paris: Georg Olms Verlag 2015.
- Murayama, Tatsuma: „Bergson on Virtuality and Possibility“, in: Sinclair, Mark; Wolf, Yaron (Hg.): *The Bergsonian Mind*. London: Routledge 2021, 202-215.
- Nilsson, Jakob: „Deleuze, concepts, and ideas about film as philosophy: A critical and speculative re-examination.“, in: *Journal of French and Francophone Philosophy* 26 (2), 2018, 127-149.
- Olkowski, Dorothea E.: *Deleuze, Bergson, Merleau-Ponty*. Bloomington: Indiana University Press 2021.
- „Henri Bergson“ in: Felicity Colman (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009; 71-80.
- Panéro, Alain: „Deleuze avec Bergson : deux modélisations cinématographiques de la fabrique du réel“, in: *Philosophiques* 45 (1), 2018, 143-157, <https://doi.org/10.7202/1048618ar>.
- Patton, Paul: *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Pisters, Patricia: *The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Stanford: Stanford University Press 2012.
- Rabaté, Jean-Michel: „The Reception of Hegel and Heidegger in France: Alexandre Kojève (1902-1968), Jean Hyppolite (1907-1968), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)“, in: Wolfreys, Julian (Hg.): *Introducing Literary Theories*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022, 206-212.
- Rancière, Jacques: *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil 2001.
- Reggio, Godfrey: *Naqoyquatsi* [Film]. USA: Miramax films 2002.
- Riquier, Camille: „Bergson (d')après Deleuze“, in: *Critique* 732 (5), 2008, 356-371, <https://doi.org/10.3917/criti.732.0356>.

- „La relève intuitive de la métaphysique : le kantisme de Bergson“, in: Frédéric Worms und ders. (Hg.): *Lire Bergson*. 2. Aufl. Paris: PUF 2013, 35-59.
- Robinson, Keith: „Abstract Life. Practices of Abstraction in Deleuze, Whitehead and Bergson.“, in: *noëma* 13, Milano: Milano University Press 2022, 25-44.
- Robinson, Keith: (Hg.): *Deleuze, Whitehead, Bergson. Rhizomatic Connections*, South Dakota: Palgrave Macmillan 2009.
- Rodowick, David: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press 1997.
- Roni, Riccardo: „The Reality of Consciousness and Its Logical Intermittences: from Hegel to Bergson“, in: *Open Journal of Humanities* 5, 2020, 185-217, <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/KJST6>.
- Rushton, Richard: *Cinema after Deleuze*. London / New York: Continuum 2012.
- Salman, Selda: *Another approach to cinema: Bergson minus Deleuze*. (Master Thesis). Ankara: Universität Bilkent 2004 [Masterarbeit].
- Schackert, Felix: *Energetik der Film-Rezeption: Mit Bergson und Deleuze*. Paderborn: Brill/Fink 2023.
- Schönher, Mathias: „Gilles Deleuze's Philosophy of Nature: System and Method in What Is Philosophy?“, in: *Theory, Culture & Society* 36 (7-8), 2019, 89-107, <https://doi.org/10.1177/0263276418820954>.
- "The Late Masterwork of Gilles Deleuze: Linking Style to Method in What Is Philosophy?." *Qui Parle* 29 (1), 2020, 25-63, <https://doi.org/10.1215/10418385-8241901>.
- Schwartz, Louis-Georges: „ ‚Henri Bergson talks to us about cinema,‘ by Michel Georges-Michel from *Le Journal*, February 20, 1914“, in: *Cinema Journal* 50 (3), 2011, 79-82.
- Sholl, Jonathan: „Thought and Repetition in Bergson and Deleuze“, in: *Deleuze Studies* 6 (4), 2012, 544-563, <https://doi.org/10.3366/dls.2012.0082>.
- Simons, Jon: *Contemporary Critical Theorists: From Lacan to Said*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.
- Société des Amis de Bergson (Hg.): *Bergson Bibliography*. ZoteroOnline 2024; https://www.zotero.org/groups/2443226/bergson_bibliography/library (Zugriff 06.02.2026).
- Totaro, Donato: „Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project“, in: *Off Screen* 3 (3), 1999.
- Vaughan, Hunter: „André Bazin“ in: Felicity Colman (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2009, 100-108.
- Vermeiren, Florian: *A geometry of sufficient reason*. London: Routledge 2025.

- Vieillard-Baron, Jean-Louis: „Les paradoxes de l'éternité chez Hegel et chez Bergson“, in: *Les Études Philosophiques* 4 (1), 2001, 517-530.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung*. Übers. v. Frieda Grafe u. Enno Patalas. Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1994.
- Weinmann, Martin: „Einleitung“, in: Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Übers. v. Weinmann, Martin. 5., korrigierte Aufl. Dresden: Junius 2020.
- Welles, Orson: *Citizen Kane* [Film]. USA: RKO Pictures 1941.
- Wenders, Wim: *Im Lauf der Zeit* [Film]. Deutschland 1976.
- Wenders, Wim: *Alice in den Städten* [Film]. Deutschland 1976.
- Williams, James: „An affirmation of independence: what is philosophy? by Gilles Deleuze and Félix Guattari.“, in: *Journal of the British Society for Phenomenology* 26 (3), 1995, 326-331, <https://doi.org/10.1080/00071773.1995.11007128>
- Wilson, Sarah: „Bergson before Deleuze: how to read informal painting“, in: Mullarkey, John (Hg.): *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, 80-93.
- Worms, Frédéric: *Annales bergsoniennes: Bergson, Deleuze, la phénoménologie*. Paris: PUF 2004a.
- *Bergson ou les deux sens de la vie: étude inédite*. Paris: PUF 2004b.
 - „Introduction à Matière et mémoire de Bergson“, in: Macheten, Pierre; Wolff, Francis (Hg.): *Les grands livres de la philosophie*. Paris: PUF 1997.
 - „Lire Bergson : un apprentissage“, in: Ders. und Camille Riquier (Hg.): *Lire Bergson*. 2. Aufl. Paris: PUF 2013, 3-20.
 - „L'intelligence gagnée par l'intuition? La relation entre Bergson et Kant“, in: *Les Etudes philosophiques* 59 (4), Paris: PUF 2001, 453-464.
 - „Présentation“, in: Bergson, Henri: *Durée et Simultanéité*. Hg. v. Frédéric Worms unter Mitwirkung v. Elie During. 5. Aufl. Paris: PUF 2019.
 - „Présentation“, in: Bergson, Henri: *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Hg. v. Frédéric Worms unter Mitwirkung v. Camille Riquier. 9. Aufl. Paris: PUF 2012.
- Worms, Frédéric; Riquier, Camille (Hg.): *Lire Bergson*. 2. Aufl. Paris: PUF 2013.
- Yasuto, Kiyama: *Bergson et la psychologie du dix-neuvième siècle : la métaphysique de mouvements contre Kant*. Toulouse: Université Toulouse le Mirail/Toulouse II 2018.
- Zanfi, Caterina: *Bergson und die deutsche Philosophie 1907-1932*. Übers. v. Peter Nickl, Freiburg/München: Karl Alber Verlag 2018.