

Joachim Paech

Der unterscheidende Moment. Fotografie im Daumenkino

Das ist ein Bild, genauer eine Fotografie.¹ Zu sehen sind ein Bild und das, was das Bild darstellt, das Gesicht eines jungen Mädchens mit Sommersprossen. Alles, was wir sehen, ist auch alles, was das Bild zeigt, nämlich einen Kopf *en face* und Schultern, auf die die Haare des Mädchens herabfallen. Weil das Bild ein Ausschnitt ist, enthält es auf der Grenze seiner Sichtbarkeit nicht nur das auf der Innenseite abgebildete Gesicht, sondern auf deren Außenseite auch das, was es nicht zeigt und unsichtbar bleibt. Und das ist im äußersten Fall eine ganze Welt, in der zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort das Gesicht abgebildet worden ist. Das Bild konzentriert den Betrachter auf seinen Ausschnitt und das Gesicht des jungen Mädchens. Das Oval in der Mitte der begrenzten Fläche lenkt den Blick in das Bild hinein, wo er auf den Blick des Mädchens trifft, der wiederum nach vorne gerade heraus auf ein Gegenüber außerhalb des Bildes gerichtet zu sein scheint. Es sieht so aus, als ob das Lächeln auf dieses Gegenüber und die Situation der fotografischen Aufnahme reagiert. Dort befand sich der ‚apparative Betrachter‘ des Mädchens im Moment der Aufnahme und jeder künftige Betrachter ihres Bildes nimmt eine vergleichbare, durch das Bild vermittelte Position ein, um nur mehr virtuell wieder angeblickt und angelächelt zu werden. Die Handlungsebene der fotografischen Darstellung, die auf ihr Objekt gerichtet ist, kehrt auf der gleichen Achse des Sehens in der Handlungsebene des Dargestellten wieder. Nicht immer, aber in diesem Fall ist es ein und dieselbe Blickachse, eine darstellende (der Kamera), eine dargestellte (des Mädchens) und eine des Betrachters der Fotografie. Diese Blickkonstellation macht sicherlich über das dargestellte Mädchengesicht hinaus das Besondere dieser Fotografie aus. Um sie herzustellen und im Bild darzustellen, war es erforderlich, im ‚entscheidenden Augenblick‘ den Auslöser des Kameraverschlusses zu betätigen, damit ein apparativer Lidschlag diesen ‚Augenblick‘ auf dem Film konserviert. Absicht oder Zufall, der entscheidende Augenblick der Fotografie hält im Bild fest, was sich andernfalls in der Bewegung der Abbildung entzogen hätte.² Was den entscheidenden Augenblick der Fotografie zum Ereignis macht, ist die Einzigartigkeit der Situation, die erst in ihrer Abbildung sowohl zum Ereignis ihrer Darstellung als auch des Dargestellten wird. Das Bild,

¹ Volker Gerling: Mädchen (Ariane) mit Sommersprossen. (mit freundlicher Genehmigung von Volker Gerling)

² Vgl. Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. von Herta Wolf. Amsterdam, Dresden 1998

das auf ideale Weise die momentane Blickkonstellation zwischen Bild und Betrachter zu realisieren scheint, wird in seiner Einzigartigkeit zu dem einzigen Bild, das ihr entsprechen kann.

Im Blick des Betrachters aktualisiert das Bild die in ihm selbst ausgeschlossene Voraussetzung seiner Entstehung, nämlich die vergangene und daher abwesende fotografische Situation. So ist der entscheidende Augenblick der Fotografie immer auch zugleich der unterscheidende Augenblick, der den Unterschied macht zwischen dem Dargestellten in seiner aktuellen situativen Wahrnehmung und seiner fotografischen Darstellung, die als Bild eine ganz neue Betrachtersituation aktualisiert. Im einzelnen Bild, das sich dem ‚entscheidenden Augenblick‘ seiner Entstehung verdankt, ist also bereits das Moment der Unterscheidung enthalten. Jede weitere Fotografie vermindert in der Wiederholung das Ereignishafte des ‚entscheidenden Moments‘ und betont den Moment der Unterscheidung, der sich aus der referenziellen Ebene des Dargestellten, der Blicke und ihrer Wiederholungen, in die Ebene der Beziehungen zwischen den Bildern verlagert. Die - ikonische, ontologische, indexikalische - Differenz des Bildes wird zur syntaktischen Beziehung zwischen den Bildern.

Tatsächlich unterscheidet sich dieses eine Bild von allen anderen wirklichen und möglichen Bildern. Der Unterschied kann einerseits formaler und andererseits sujethafter, anekdotischer bzw. thematischer Art sein, also entweder mehr auf der Ebene der Darstellung oder mehr auf der Ebene des Dargestellten liegen. Die Anordnung von Bildern in Gruppen ihrer Zugehörigkeit kann ganz formal nach ihrer Größe, ob schwarz/weiß oder farbig, gerahmt oder ungerahmt etc. oder auch nach ihrer (Autoren-)Herkunft geschehen. Oder ihre Sortierung findet nach inhaltlichen Gesichtspunkten des Dargestellten statt, wobei die Frage (zum Beispiel) der Formate sekundär sein kann. Wie auch immer, die Bilder stellen untereinander Beziehungen her, die über das einzelne Bild hinausgehen und eine dritte Ebene ihrer medialen Form, ihrer Urheberschaft oder schließlich ihrer Narration konstituieren. So in Beziehung gesetzt, kommt wieder das Moment ihrer Unterscheidung wesentlich ins Spiel. Ist die formale Differenz sehr groß oder sind die Formate weitgehend inkompatibel oder gibt es keine inhaltlichen oder thematischen Gemeinsamkeiten, dann herrscht die bloße Tatsache ihrer willkürlichen Unordnung zum Beispiel in einer Fotokiste, die man schütteln kann, ohne ihre Ordnung zu gefährden, denn sie haben keine.

Davon ausgehend kann man die Bilder über das unterscheidende Moment wieder einander annähern und versuchen, Ordnungen zu schaffen. Zwei Bilder von Robert Frank³ zeigen Anordnungen von Bildern, die nebeneinander ihre Differenz als thematische Gemeinsamkeit ausstellen.



Im Bild auf der linken Seite sind Postkarten von Schauspielerinnen-Portraits auf einer Steckwand zusammengestellt. Die Zusammenstellung ist kontingent, die Fotos konnten so lange ausgewechselt und umgesteckt werden, bis das Foto von Robert Frank sie in der hier sichtbaren Anordnung festgelegt hat. Die Austauschbarkeit der Fotos untereinander verdankt sich dem Moment ihrer Unterscheidung, das Foto von Robert Frank legt die unterschiedlichen Fotos auf den entscheidenden Moment dieser einen Fotografie fest, die alle anderen in einer zufälligen und zugleich definitiven Anordnung enthält. Das Bild auf der rechten Seite, ebenfalls ein Foto von Robert Frank, verfährt ähnlich. Das Thema der Zusammenstellung ist ‚Varieté‘, die einzelnen Fotos liegen sehr dicht beieinander, sie überschneiden sich in einigen Fällen, ihre Formate sind uneinheitlich. Das sehr starke Moment der Unterscheidung wird lediglich durch das gemeinsame Thema überformt und in dem gemeinsamen Bild dieser Fotos festgelegt.

Unter den vielen Möglichkeiten, mit denen (fotografische) Bilder Anschlüsse herstellen können, die im weitesten Sinne referenzielle Beziehungen oder aber Beziehungen ihrer An-

³ Robert Frank: Hold still – Keep going. Zürich, Berlin, New York, 2001 (Links: Postcards, Long Beach, 1956, S.48. Rechts: Record cover: Rolling Stones ‚Exile on Main St.‘, 1972, S.84)

Ordnung sind, die wiederum ganz und gar kontingent oder aber z.B. narrativ stringent sein können, spielt der Sonderfall der Wiederholung eines Bildes mit sehr geringer Differenz eine besondere Rolle. Ihr Abstand und damit der Quotient ihrer Unterscheidung bemisst sich aus drei Faktoren, dem zeitlichen Abstand der Wiederholung der Aufnahme, der räumlichen Veränderung durch die Bewegung der Kamera im Verhältnis zum Objekt und –last but not least- den Veränderungen im Objektbereich selbst. Auf diese Weise entstehen Serien von Bildern, die nicht mehr formal, thematisch oder narrativ zusammengehalten werden müssen, sondern wesentlich durch den unterscheidenden Moment, der sie trennt und wieder in Beziehung setzt, verbunden sind. Geht der Unterschied zwischen ihnen gegen Null, dann wird lediglich dasselbe Bild wiederholt; wird die Differenz zu groß, dann werden die Bilder gegenüber ihrer Serie autonom und können formal, thematisch, narrativ neu angeordnet werden (in Fotoreportagen zum Beispiel).



Diese drei Fotos⁴ zeigen noch einmal Kopf und Schultern des jungen Mädchens mit Sommersprossen. Der Bildraum verändert sich nicht. Ihr unterscheidendes Moment liegt in einem bestimmten zeitlichen Abstand der Aufnahmen, durch den die sichtbaren Veränderungen des Objekts als Abfolge vom ernstesten, über einen lächelnden zum kessenen Gesichtsausdruck dargestellt werden können. Der zeitliche Abstand zwischen den drei Fotos produziert den unterscheidenden Moment, der zunächst nur einen Unterschied macht, ohne eine Reihenfolge festzulegen. Jede andere Reihenfolge der Bilder ist ebenfalls möglich, nebeneinander sind sie drei Darstellungen verschiedener Gemütszustände desselben Gesichts. Wenn nun die einzelnen Bilder im zeitlichen Abstand und das heißt im Moment ihrer Unterscheidung immer mehr zusammenrücken, der zeitliche Abstand und entsprechend der unterscheidende Moment immer geringer werden, dann stellt sich die Frage, ab wann die Abfolge der Bilder nicht mehr veränderbar und die Beziehung der Bilder untereinander als ein Zusammenhang im Sinne einer Kontinuität festgelegt ist, was ihre Beziehung als eine Abfolge

⁴ Volker Gerling: Junges Mädchen mit Sommersprossen. Daumenkino

durch ihre spezifische Unterscheidung determiniert. So kann man sich vorstellen, dass zwischen den drei Bildern, die weiterhin keine bildräumliche Veränderung enthalten, weitere Fotos mit kürzerem zeitlichem Abstand eingefügt werden, die ihre figurativ dargestellten Unterschiede immer geringer (dichter) werden lassen, wodurch sie als Abfolge immer stärker festgelegt werden. Zwischen ihrer identischen Wiederholung einerseits und einem Abstand, der die innere Notwendigkeit ihrer Abfolge unterbricht, andererseits, konstituiert sich der unterscheidende Moment zwischen den Bildern als ihr dargestellter innerer Zusammenhalt. Sind zeitlicher Abstand und unterscheidender Moment – und nie das eine ohne das andere – in einem bestimmten Bereich, dann ist das Nebeneinander der Bilder deutlich als ein zeitliches und figurales Nacheinander erkennbar, das seine Markierung im Übergang zwischen den Bildern hat als Moment ihrer Unterscheidung, die einen bestimmten Unterschied macht. Der entscheidende Moment der Aufnahme, das fotografische Ereignis, wird zum Ereignis seiner Wiederholung, er wird zeitlich gedehnt und in ein Nacheinander unterscheidender Momente aufgelöst. **Der nächste Schritt müsste die Verzeitlichung der Darstellung durch die Verbindung von entscheidenden (Momentfotografien) und unterscheidenden Momenten (Reihenfotografien) ermöglichen.** (Die mediale Darstellbarkeit einer verzeitlichten Bilderfolge in einem geschriebenen Text wie dem vorliegenden hat hier ihre Grenzen, wo die zeitliche Folge der Darstellung unterscheidender Momente des Dargestellten das, was nacheinander folgt, wieder nur nebeneinander dargestellt werden kann.)

Daher mache ich einem Zwischenschritt, der auch im medialen Rahmen des Textes in einem Buch noch nachvollziehbar ist. Abgebildet ist eine Fotografie, die von vornherein, also bereits im gleichzeitigen Entstehen, ein Doppelbild ist. Es handelt sich um eine Stereoaufnahme.⁵

⁵ Jérôme Lefdup: „Edmée träumt“ (2008) ARTE-KurzSchluß, 7.8.2009



Scheinbar geht es hier um die identische Wiederholung desselben Bildes, weil kein zeitlicher Abstand zwischen beiden Aufnahmen besteht, beide wurden gleichzeitig in einer Stereofotokamera gemacht. Aber das Nebeneinander zweier Blickpunkte hat zu einer **bildräumlichen** Differenz geführt (was man auf der rechten Seite an dem Ziegelmäuerchen gut erkennen kann). **Das** unterscheidende Moment ist ausschließlich diese geringe, aber signifikante Differenz, die auch im Blick jedes unserer Augen wiederholt wird und für das räumliche Sehen verantwortlich ist. Das Maß dieser Differenz ist im wörtlichen Sinne das Augenmaß der Entfernung beider Pupillen im Gesicht. Dass wir keine zwei unterschiedlichen Wahrnehmungen unserer zwei Augen sehen, liegt daran, dass beide ‚Einzelbilder‘ (besser: Seheindrücke) im Gehirn überlagert werden, wo deren Differenz uns ein räumliches Sehen mit Tiefenperspektive ermöglicht. Das unterscheidet sich allerdings vom Stereoeffekt der beiden Fotografien, denn wenn man in einem Stereobildbetrachter beide Fotos parallel sieht, dann wird auch im Gehirn nur der Differenzeffekt der Beziehung zweier überlagerter Oberflächen von Bildern wahrnehmbar als Simulation räumlichen Sehens ohne echte Tiefenperspektive.

Wesentlich an dieser Stelle ist, dass das Moment der Unterscheidung, das bisher zwischen den beiden nebeneinander liegenden Fotografien deren zeitliche Beziehung ihres Nacheinanders definiert hat, jetzt in der Form der leichten Verschiebung des *Point of View*, des Differenzpunktes zwischen beiden Bildern wiederkehrt und sich in der gleichzeitigen Betrachtung beider Bilder zu seinem gemeinsamen dritten Bild mit räumlichem Eindruck verbindet. Es scheint so, als könne man durch das eine auf das andere Bild hindurch sehen

und als würde der Abstand zwischen beiden als Ort ihrer Unterscheidung Punkt für Punkt den Effekt des räumlichen Sehens ermöglichen.

Nun wäre es denkbar, dass man, anders als das beim natürlichen Sehen möglich ist, beide Seiten vertauscht, d.h. das Bild mit der linken Seite rechts und umgekehrt sieht. Dass überhaupt ein Unterschied zwischen diesen beiden Sichtweisen auf die Bilder besteht, erkennt man erst, wenn dieser Wechsel in schneller Folge geschieht: Dann wird der Punkt der Unterscheidung, der den Unterschied zwischen beiden Bildern macht, zum Dreh- und Angelpunkt schnell wechselnder Verschiebungen im Wahrnehmungsbild, die als eine innere Bewegung des Bildes gesehen wird. Diesen Effekt der schnellen Umkehrung beider Seiten über einen gemeinsamen Bildpunkt hat der Filmemacher Jérôme Lefdup für die Animation von statischen Stereobildern in seinem kurzen Film EDMÉE TRÄUMT (2008) zu einem scheinbaren Bewegungseffekt ausgenutzt.

Dass es sich um einen echten Animationseffekt handelt und nicht um einen Flicker zwischen ungenau projizierten Filmbildern erkennt man daran, dass die Wechsel-Bewegung die eigentlich statische figurale Darstellung animiert, während das (digitale) Bewegungsbild der Filmprojektion, die mediale Darstellung des Bildwechsels auf der Leinwand (dem Monitor) also, nicht betroffen ist. Der Ton des Films zum Beispiel ist nicht beeinträchtigt. Zustande gekommen ist der Animationseffekt durch das Übereinanderschieben der beiden Stereobilder so, dass beide einen festen (Ruhe-)Punkt gemeinsam haben, während alle anderen Bildpunkte differieren und im ständigen Wechsel der beiden Seiten (Augen) den Animationseffekt produzieren. Was wie der Wechsel zweier (analoger) transparenter Folien aussieht, wird dennoch digital hergestellt, so dass auf diese Weise ein drittes Bild (ein Bild des Wechsels, ein Bewegungsbild) entsteht, das die beiden differierenden Bilder ‚enthält‘.⁶

Bewegung ist im Falle von EDMÉE TRÄUMT ein Effekt der Verlagerung der Differenzpunkte beider Stereobilder hin und zurück, von rechts nach links und zurück. Wenn man dagegen Bilder übereinander schiebt, deren Differenzpunkte im überlagerten Bild weiterwandern, dann würde sich das Rucken hin und zurück bei gleicher Frequenz in eine scheinbar fließende Bewegung auflösen. Das Verfahren ist in beiden Fällen dasselbe: Der Film, der den Bewegungseffekt der Stereobilder zeigt, kombiniert beide Verfahren, indem er das Rucken der dargestellten Bilder mit den Bildern des Films und deren apparativer Schaltung im Projektor filmisch kontinuierlich, d.h. fortlaufend wiedergibt.

⁶ Arte hat in derselben Kurzschluss-Sendung am 7.8.2009 einen Beitrag gezeigt, in dem Jérôme Lefdup demonstriert, wie „Edmée träumt“ entstanden ist (2008).

Ich komme auf mein erstes Bildbeispiel zurück, das Gesicht des jungen Mädchens mit Sommersprossen. So wie es ist, ist es autonom, es braucht keine weiteren Bilder, um sinnvoll wahrgenommen oder zum Beispiel als Passfoto verwendet zu werden. Als einzelnes Bild kann es unter verschiedenen Ordnungsprinzipien neben anderen Bildern zum Beispiel in einer Sammlung von Portraits junger Mädchen auftreten.



Wenn es aber selbst ‚als Bild‘ Anschlüsse herstellt, dann spielen seine medialen Eigenschaften, das Format, Farbe oder schwarz/weiss etc. wieder eine Rolle. Alles, was einen Unterschied macht, soll durch das Bild und in dem Bild selbst angelegt sein. Das kann die räumliche Differenz des (Kamera-)Blickes sein, die zwei unterschiedliche Referenzpunkte zweier Stereobilder herstellt. Das kann aber auch ein Punkt sein, dessen Verschiebung gegenüber dem Anschlussbild eine Veränderung der Augen, des Mundes, der Position der Haare etc. hervorruft (in der digitalen Bildbearbeitung würde die Verschiebung zweier Punkte rechts und links des Mundes nach oben ein Lächeln bewirken).

Das (fotografische) Daumenkino operiert mit Reihen von Fotografien, die in dem, was sie zeigen und wie sie es zeigen, mit dargestelltem Objekt und der Art seiner Darstellung (Format etc.) also, sehr dicht beieinander liegen, also in zeitlich kurzen Abständen entstanden sind. Jedes Foto ist durch einen spezifischen unterscheidenden Moment vom darauf folgenden unterschieden. Jeder Unterschied wird gegenüber dem nächsten Foto als Veränderung erkennbar. Die Reihenfolge der Bilder muss derjenigen ihrer Entstehung entsprechen, damit die Unterschiede als ein linearer Prozess ihrer Veränderungen sichtbar werden. Der unterscheidende Moment ist das, was zwischen den Bildern ihren Unterschied macht, der sie in Beziehung setzt. Die Größe der Differenz spielt erst eine Rolle, wenn sie nicht nur den bildräumlichen Abstand (Veränderungen im Bild), sondern auch den zeitlichen Abstand der Bilder betreffen. Die zeitliche Differenz der Bilder kann wiederum bildräumlich dargestellt werden, wenn man die jeweils aufeinander folgenden Bilder übereinander schiebt. In der Abfolge der Bilder ist die Veränderung des oberen gegenüber dem unteren Bild - ihr

unterscheidener Moment - der zeitliche Index. Zeit ist dann die Veränderung im Bildraum zwischen zwei aufeinander folgenden Bildern. Bei geringem Abstand der aufeinander bezogenen Punkte der Bilder ist der Zeitindex ihrer Unterscheidung, ihr zeitlicher Abstand, gering, bei größerem Abstand entsprechend größer. Bei einer Abfolge mehrerer auf diese Weise aufeinander bezogener Bilder entsteht ein zeitlicher Verlauf zwischen ihnen, der als bildräumliche Veränderung, das heißt als Bewegung sichtbar wird.

Beim Abblättern eines Daumenkinos wird ein Foto nach dem anderen über das jeweils vorhergehende geschoben (ähnlich dem Verfahren von Jérôme Lefdup in seinem Film ‚Edmée träumt‘): Die darstellende (das Blättern der Bilder) und die dadurch dargestellte Veränderung (die figuralen Verschiebungen im Bild) werden als Prozess, das heißt als Bewegung wahrgenommen. Das bedeutet, dass durch die von außen induzierte Bewegung ein weiterer zeitlicher Faktor, die Bildfrequenz, hinzukommt. Die wahrgenommene Bewegung resultiert also aus einer äußeren (blätternen, mechanischen etc.) Bewegung, die mit einer bestimmten Frequenz auf die Abfolge von Bildern einwirkt, die durch ihre Unterscheidungen oder Differenzen miteinander verbunden sind, die zeitlich als unterscheidender Moment bildräumlich einen Unterschied machen. Das Daumenkino wird in der Regel beide Bewegungen gleichzeitig darstellen, die mediale der Darstellung als Abfolge von Bildern und die dargestellte als figurale Veränderung. Gibt es keine Veränderungen zwischen den Bildern, werden dieselben Bilder geblättert, bleibt nur die mediale Bewegung desselben übrig, die Seiten werden geblättert, ohne dass sich im Dargestellten etwas verändert, also figurale, dargestellte Bewegung stattfindet.

Eine derartige ‚dichte Beschreibung‘ des Daumenkinos als Medium zur Darstellung von figuraler Bewegung führt an den vergleichbaren kinematographischen Prozeß der Darstellung von Bewegung heran, die hier nicht mehr Thema ist. Die filmische (oder Video-) Projektion von Daumenkino-Darstellungen ist die Kombination zwischen beiden, in der das Daumenkino zum bewegten Objekt kinematographischer Projektion gemacht wird (das ist auch die Art und Weise, mit der Volker Gerling seine Daumenkinos vor einem Publikum demonstriert). Den visuellen Beweis für die kinematographische Konstruktion von Bewegung kann ich in diesem Buch leider nicht antreten, dessen mediale Eigenschaften die Darstellung von Bewegung nicht zulassen und die bestenfalls durch Codes des Bewegten (wie zum Beispiel *Speed Lines* im Comic) angedeutet werden können.

Ich möchte dennoch ganz kurz auf die Beziehung zum kinematographischen Bewegungsbild eingehen. Man sagt gewöhnlich, dass der Film LA JETÉE (1963/4) von Chris Marker ein Film aus ‚Fotografien‘ sei. Das ist missverständlich, weil jeder Film, der auf fotografischem Filmmaterial aufgezeichnet wurde, aus Fotografien besteht. In diesem Fall hat Marker Filmbilder ohne figurale Differenz wiederholt, 24 Mal in der Sekunde (Frequenz). Da die externe apparative Bewegung dieselben Bilder wiederholt, kann ohne ihren unterscheidenden (raumzeitlichen) Moment in der Projektion keine Veränderung, also auch keine Bewegung gesehen werden. Wenn dennoch Bewegung angedeutet wird, dann durch Unterbrechungen in der Kontinuität desselben, also Montagen von (Sequenzen) bewegt dargestellter Bewegungslosigkeit. Der unterscheidende Moment zwischen den Einzelbildern ist hier in den Moment der Unterbrechung in der Wiederholung der Folge differenzloser Bilder gewandert. Diese etwas abrupte Montage von Unbewegtheiten wird durch die Off-Erzählung, Musik und Geräusche abgemildert. Ein anderes Mittel, die Verbindungen bewegter Unbewegtheiten durch Unterbrechungen zu verzeitlichen, ist die Überblendung. Indem die letzten Bilder der vorangehenden über die ersten Bilder der folgenden Sequenz kopiert werden, entstehen Veränderungen in den betreffenden **Bildfolgen**, die mehr als der bloße Bruch medial als Bewegung des Übergangs wahrgenommen werden können. Die Überblendung ist eine eigene Figur für das, was als Überlagerung zweier stereoskopischer Bilder oder als Übereinanderschieben von Bildern des Daumenkinos bereits eine Rolle gespielt hat und was ebenfalls wie ein Überblendung funktioniert. In jedem Fall entsteht etwas Drittes, nämlich ein ‚Bild von Bewegung‘. Die einzige Stelle in Markers Film, an der eine ‚normale‘ filmische Bewegung durch Bilder mit figuralen Veränderungen, 24 Mal in der Sekunde, stattfindet, zeigt den Unterschied in der Konstruktion von dargestellter Bewegung: Während der Effekt der Bewegung zuvor und danach jeweils in den Überblendungen entstand, die den Bruch zwischen Folgen identischer Bilder überformen, rückt der unterscheidende Moment in der filmischen Bewegung nun zwischen die Einzelbilder, wo die fortlaufende Differenz 24 Mal in der Sekunde als Veränderung, das heißt als Bewegung gesehen wird: Das bis dahin unterschiedlich gezeigte Gesicht einer schlafenden Frau, das für einen entscheidenden Moment selbst einen Unterschied, eine Veränderung zeigt: Sie schlägt die Augen auf und mit einem Mal kehrt das Leben in das Gesicht zurück, das bis dahin medial nicht darstellbar und das narrativ in die ‚Löcher zwischen der Zeit‘ gewichen war. In diesem Gesicht hat der Held das verlorene Leben gesucht, das für einen entscheidenden Moment, gebildet aus einer Folge unterscheidender Momente, in das Gesicht dieser erinnerten Frau zurückgekehrt war. Für den aufmerksamen Zuschauer des Films ist dieser lebendige Moment des Augenaufschlags

zwischen den Sequenzen statischer Bilder immer wieder eine kleine Entdeckung, als ob in ihm das Leben (in der Erinnerung) überlebt hätte. Wie sehr dieser Moment mit dem Film verbunden ist, zeigt sich an der Unmöglichkeit, ihn im Übergang zur Bewegung an dieser Stelle in einem Buch darstellen zu können. Nur das Daumenkino repräsentiert selbst diesen Übergang, es ist ein Buch aus statischen Fotografien (oder Zeichnungen) mit spezifischen Unterschieden, die blätternd in Bewegung versetzt, deren Unterscheidung als Bewegung darstellt. Es ist Buch und Kino zugleich, den Unterschied macht die Stellung des Daumens, der das Buch zum Kino werden lässt.

Joachim Paech