

Joachim Paech

**Doch die Bewegung selbst bewegt sich nicht.**

**Die Darstellung von Bewegung als (inter-) mediale Form im europäischen Avantgardefilm**

Als am Ende der Stummfilmzeit der Tonfilm ‚drohte‘, haben 1928 die sowjetischen Regisseure Eisenstein, Pudovkin und Aleksandrov mit einem Manifest<sup>1</sup> darauf reagiert. Ihre ‚prinzipiellen Bedenken‘ richteten sich dagegen, dass der Tonfilm die „Errungenschaften der Form“ vernichten würde, weil er die Montage als das wichtigste Mittel des Film unwirksam werden liesse. Insbesondere dann, wenn der „Ton mit den Bewegungen auf dem Bild genau zusammenfällt und eine gewisse ‚Illusion‘ sprechender Menschen, klingender Gegenstände usw. erzeugt“, würde der Film hinter dem Effekt der Illusion seiner Transparenz zur dargestellten Handlung verschwinden und als Form (oder montageförmige ‚Formulierung‘) unsichtbar werden. Die Forderung der Drei ist bekannt, sie geht in die „Richtung seiner [des Tons] scharfen Abtrennung von den visuellen Formen“ im Sinne einer „kontrapunktischen Methode“, die den Ton als mediale Form den Montageverfahren des Films unterordnet, um auf diese Weise den Film selbst ‚als Form‘ nach wie vor sichtbar und künftig auch ‚hörbar‘ zu machen. Der Protest war vergebens, der Realismus des Tonfilms hat diese und alle künftigen technischen Innovationen (Farbe, Stereo, Scope etc.) seinen Effekten untergeordnet, bzw. die neuen Techniken wurden von vornherein zur Verstärkung der Illusionseffekte entwickelt und ‚der Film‘ (und die Dispositive seiner Projektion) als Medien ihrer Erzeugung dabei unsichtbar gemacht.

Die von den drei Russen beklagte Tendenz, durch die mit dem Tonfilm eine ‚photographische Darstellung theatralischer Art‘ einsetzen würde, hat tatsächlich die ‚Vertheaterung‘ des Films zur Folge gehabt, die im ‚Verbot der Montage‘ durch André Bazin, der Propagierung der ‚mise en scène‘ durch Roger Leenhardt und den ontologischen Realismus des Films ‚im Kino‘ mündete. Erst die Auflösung des Kinodispositivs als die bis dahin wesentliche - in der Tradition des Theaters stehende - Darstellungsform des Films hat angesichts der neuen elektronischen Medien den Film als eine ‚mediale Form‘ wieder sichtbar werden lassen, u.a. an den Filmen und ihrer zunehmenden medialen ‚Reflexivität‘ selbst.

Die filmische Avantgarde ist entstanden, als der Kinematograph selbst den Status der avantgardistischen Reproduktionstechnik verloren hatte, die Faszination der ‚lebenden Bilder‘

---

<sup>1</sup> S.Eisenstein, V.Pudovkin, G.Aleksandrov: Die Zukunft des Tonfilms (Ein Manifest). In: Hans-Joachim Schlegel (Hg.) Sergej Eisenstein. Schriften 4 (Das Alte und das Neue – Die Generallinie). München 1984, S.166-169

verfliegen und der Film dabei war, ein technisch avanciertes Mittel zum Zweck des Erzählens von Geschichten zu werden, die zuvor auch schon auf dem Theater zu sehen oder in der Literatur zu lesen waren. Die Anfänge der filmischen Avantgarde richteten sich daher gegen die Literarisierung des Films und dessen damit einhergehende Industrialisierung und Kommerzialisierung. René Clair etwa spricht von einer direkten Opposition ‚cinéma pur et cinéma commercial‘. Der „Film ist in erster Linie eine Industrie. Die Realität eines ‚cinéma pur‘, vergleichbar mit der ‚reinen‘ Musik, scheint heute derart zufällig zu sein, dass es sich kaum lohnt, darüber nachzudenken. Tatsächlich ist die Frage nach dem ‚cinéma pur‘ direkt mit der Alternative des Films als Kunst oder Industrie verbunden.“<sup>2</sup> Nach den Anfängen des Films auf dem Jahrmarkt oder in den Music Halls, wo der Kinematograph eine (technisch-apparative) ‚Attraktion‘ unter mehreren anderen war<sup>3</sup>, an die er sich mit seinen szenischen Darstellungsformen angepasst hat, hat der erste europäische Autorenfilm 1911-1913 den Übergang von der Attraktion der Form zum dargestellten Inhalt vollzogen, und das waren in erster Linie die Dramen und Epen der Literatur des 19. Jahrhunderts und ihre narrativen Strategien, was Sergej Eisenstein im Nachhinein (1945) an der Beziehung von D.W.Griffith zu seinem Vorbild Charles Dickens analysiert hat<sup>4</sup>. Dieser Beziehung verdanken wir die sog. ‚standard version‘ (David Bordwell<sup>5</sup>) der globalen Filmindustrie nach dem Muster des klassischen Hollywoodfilms.

Nach dem Ersten Weltkrieg reagierte die ‚Erste Avantgarde des französischen Films‘ auf den amerikanischen Film irritiert. Die Tatsache, dass Hollywood die französische Filmindustrie in der Dominanz des Weltmarktes abgelöst hatte, bot Anlass zur kritischen Selbstreflexion des französischen Films insgesamt und begünstigte ästhetische Innovationen. Zugleich reagierte die Avantgarde fasziniert auf den amerikanischen Film weniger hinsichtlich der dargestellten Inhalte als der gänzlich neuen Formen ihrer Darstellung. Cecil B. DeMilles *The Cheat* (1915) wurde wie eine Offenbarung gefeiert, weil die Szene hier bereits in Folgen von halbnahen und amerikanischen Einstellungen aufgelöst war, was Colette<sup>6</sup> veranlasste, den Film auf seinem Weg

---

<sup>2</sup> René Clair: Cinéma pur et cinéma commercial. In : Les Cahiers du Mois, No 16/17, 1925 (Spécial Cinéma), S.89

<sup>3</sup> Eine aktuelle Diskussion des frühen Films der Jahrmärkte und Music Halls geht von einem ‚cinema of attractions‘ aus, das im Umfeld der Unterhaltungsindustrie der Jahrhundertwende eigene Formen entwickelt hat, deren Erbe der Avantgardefilm geworden ist, während das Mainstream-Cinema zur ‚standard Version‘ des literarisch erzählenden Films übergegangen ist (vgl. neben Noel Burch, Rod Stonemen bes. Tom Gunning: *The Cinema of Attractions: Early Film, its spectator and the Avant-Garde*. In: Thomas Elsaesser (Hg.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990, S.56-62

<sup>4</sup> Sergei Eisenstein: Dickens, Griffith und Wir. In Ders. *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1960, S.157-229

<sup>5</sup> David Bordwell: *On the History of Film Style*. Cambridge, London 1997

<sup>6</sup> Colette: *Cinema: The Cheat*. In: Richard Abel (Hg.) *French Film. Theory and Criticism*. Vol 1. Princeton, New Jersey 1988, S.128-129

zur Perfektion zu sehen. Ähnlich verhielt es sich mit den Filmen von Chaplin oder Disney. Grundsätzlich jedoch wurde der amerikanische Film zum Inbegriff seiner Kommerzialisierung durch Literarisierung und der Tendenz, den Film als Medium hinter der dargestellten Form (der Handlung) unsichtbar zu machen. Gegen diese Tendenz wurde in Europa der ‚Film als Kunst‘ propagiert, der ebenso den sowjetischen Montagefilm oder den deutschen expressionistischen Film einschloß. Folglich wurde alles, was auf das Medium filmischer künstlerischer Produktion, den ‚Film als Film‘ verwies, von den europäischen Avantgarden zusätzlich betont und zum Bestandteil der Filme selbst gemacht.

Ich möchte die folgenden drei Ebenen unterscheiden, auf denen diese medienreflexiven Verfahren des Avantgarde-Films m.E. vornehmlich operieren:

1. **Die Ebene der Intermedialität der Künste.** Die Autoren oder Regisseure der Avantgarde in Frankreich waren mit den ‚modernen‘ künstlerischen Strömungen eng verbunden. Ricciotto Canudo schwärmte mit Apollinaire in denselben Salons für Feuillades *Fantômas*, Abel Gance drehte 1918 einen kubistischen Film (*Monsieur Tube*) und feierte 1922 mit den Futuristen die technische Beschleunigung der Moderne im Film (*La Roue*), Jean Epstein verfilmte 1927 den populärsten Autor der Moderne, Paul Morand (*Glace à trois faces*) und Germaine Dulac wurde bereitwillig das Opfer eines surrealistischen Skandals, den Antonin Artaud wegen ihres gemeinsamen Films *La Coquille et le Clargyman* (1927) ausgelöst hatte. Das Pikturale der Malerei war dazu angetan, die Oberfläche des Films ‚als Bild‘ zu betonen und weniger durchlässig zum narrativ Imaginären zu machen. Die Malerei ihrerseits hatte trotz formaler Anspielungen auf das Bewegungsbild des Films oder dessen chronophotographische Vorläufer die eigene mediale Identität durch die ‚ikonische Differenz‘<sup>7</sup> im ‚Rahmen‘ malerischer Bildlichkeit behauptet, die wiederum von Malern wie Hans Richter, Viking Eggeling oder Walter Ruttmann und Fernand Léger zum filmischen Bewegungsbild hin aufgelöst wurde. Der ‚absolute Film‘ war keineswegs absolut gegenüber den Künsten, mit denen er kooperierte, allen voran die Malerei und die Musik; unabhängig dagegen wollte er sich in erster Linie gegenüber einer narrativen Logik des Imaginären machen, die über den literarischen Code im kommerziellen Kino dominant geworden war.
2. **Die zweite Ebene möchte ich mit ‚photogénie‘ für die französische Avantgarde bezeichnen, was aber ebenso gut auch ‚Physiognomie‘ hinsichtlich des deutschen**

---

<sup>7</sup> Vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S.34

**expressionistischen Films heißen könnte**<sup>8</sup>. Beide Male geht es darum, die Oberfläche des vorfilmisch Realen als bereits fotografisch oder filmisch wahrzunehmen und für den Film zu bewahren. Es ist dasselbe, was Walter Benjamin das ‚Optisch-Unbewußte‘<sup>9</sup> genannt hat, das den Dingen anhaftet, seit die Natur zur fotografischen Kamera grundsätzlich anders ‚spricht‘ als zum ‚unbewaffneten Auge‘. Das ‚Photogene‘ liegt in der Physiognomie des Gesichts ebenso wie in der Oberfläche der Dinge: Es ist wie Louis Delluc sagt „jene photogene Qualität der unbelebten Natur und der vom Menschen gefertigten Dinge“, die an ihrer Oberfläche erscheint und sie prädestiniert, gefilmt zu werden. Jean Epstein verbindet das Photogene direkt mit dem ‚rein Kinematographischen‘ gegen das Theatermäßige und Literarische als filmfremde Elemente<sup>10</sup>. Das Photogene verweist auf die ‚mediale Form‘ der Dinge, ihren Vor-Schein, es bringt ihre Medialität (z.B. ihre Leichtigkeit oder Schwere, ihre Geschwindigkeit oder Musikalität) zum Erscheinen und verbindet sie so mit dem Medium des Films als Möglichkeit seiner Form.

3. **Die dritte Ebene würde ich die Ebene der ‚Entropie‘ nennen wollen.** Sie bezeichnet die physische Materialität des Films und alle Formen, durch die im Film auf dessen materiale Medialität rekurriert wird<sup>11</sup>. Daß diese Formen ‚entropisch‘ wirken, liegt daran, dass die Wiedereinführung des Films als Medium seiner Materialität in den Film grundsätzlich selbstzerstörerisch wirkt. Indem der Filmriß zwar unmittelbar auf den Film als Technik und Material aufmerksam macht und jenseits dargestellter Formen auf das Medium der Darstellung in der Form des Filmrisses verweist, beendet er zugleich radikal die Funktion des gesamten Dispositivs. Diese Paradoxie, dass die Darstellung des medialen Bruchs zugleich dessen Darstellung abbricht und unmöglich macht, kann nur entparadoxiert werden, wenn auf einer zweiten Ebene die Selbstzerstörung des Films beobachtet werden kann und zum ästhetischen Ereignis seiner Darstellung wird. Bevor es also zum vollständigen plötzlichen Abbruch kommt, geht es um die Verzeitlichung (der Paradoxie) entropischer Formen reflexiver Medialität im Film: Zum Beispiel in der allmählichen Auflösung der chemischen Oberfläche bei alten Filmen, bis sie kaum noch andere Figuren als die der eigenen Auflösung erkennen lassen (was einen faszinierenden ‚abstrakten‘ Effekt haben kann<sup>12</sup>, der im strukturalen Film auch willkürlich

<sup>8</sup> Vgl. Frank Kessler: Photogénie und Physiognomie, in: Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hg.) Geschichte der Physiognomik. Text, Bild, Wissen, Freiburg 1996

<sup>9</sup> Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In Ders. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1968 (es 28) S.72

<sup>10</sup> Jean Epstein : Le Cinéma du Diable, 1947. In : Pierre Lherminier (Hg.) L'art du cinéma. Paris 1960, S.90-93

<sup>11</sup> Zur Materialismus-Diskussion des Avantgardefilm s. Peter Wollen: The Two Avant Gardes (S.92-104) und ‚Ontology‘ and ‚Materialism‘ (S.189-207) in Film. In: Ders. Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies. London 1982

<sup>12</sup> Vgl. Pieter Delpeut: Lyric Nitrat, 1990

hergestellt worden ist<sup>13</sup>). Die filmischen Avantgarden haben sich im besonderen Maße der Ästhetik entropischer Formen bedient, weshalb ihnen „ein ikonoklastischer Zug nachgesagt“<sup>14</sup> wird. Das jedoch, was als Zerstörung des Bildes empfunden wird, richtet sich vielmehr auf die mimetischen Abbildeigenschaften der Fotografie, die sichtbar untergraben werden. „Tatsächlich richtet sich die ikonoklastische Avantgarde nicht gegen das Bild als solches, sondern gegen die Auffassung vom kinematographischen Bild als Repräsentant von Wirklichkeit. Während der ‘Satz vom Film als ‚Fenster zur Welt‘, wie André Bazin das formuliert hat, (...) die Gegenposition zu jener der Avantgarde“<sup>15</sup> markiert, ist diese bestrebt, das Fenster nicht etwa einzuschlagen, sondern es selbst sichtbar zu machen und den Blick im Rahmen des Films anzuordnen. Entropie wird so zur Figur, durch die die Materialität des Mediums Film als Form im Film wiederholt und beobachtet werden kann. Inzwischen ist die Figur der Entropie längst zu einem Element auch der ‚standard version‘ des Mainstream Films geworden, wenn palimpsestartig und oft (selbst)ironisch dargestellte Zerstörungen auf das Medium ihrer Darstellung überzugreifen drohen. Das Moment der ‚gefährlosen Gefahr‘ gilt dann nicht nur für das Erlebnis dargestellter Handlungen, sondern auch für den Film selbst als Medium ihrer Darstellung<sup>16</sup>.

Von hier aus will ich nun versuchen, die Darstellung von Bewegung als mediale Form im Bewegungsbild des Avantgarde-Films zu diskutieren. Zur Formel verkürzt gesagt geht es um die ‚Wiederholung der Bewegung als Form im Film‘, der seinerseits wesentlich als Medium durch Bewegung definiert ist. Jean Epstein zum Beispiel spricht bereits in einem absoluten Sinne von der Bewegung, „dieser Erscheinung, die weder von der Zeichnung, der Malerei noch der Fotografie oder irgendeinem anderen Medium, sondern allein vom Kinematographen wiedergegeben werden kann. Sie stellt die erste ästhetische Qualität der Bilder auf der Leinwand dar. (...) Die Darstellung von Bewegung ist die ‚raison d’être‘ der Kinematographie, sie ist ihr meisterhaftes Vermögen und wesentlicher Ausdruck ihres Genies.“# Ich werde die Bewegung als Form intermedial, photogen oder entropisch an Beispielen der frühen europäischen Avantgarde vorstellen, zunächst jedoch grundsätzlich Bewegung als ‚mediale Form‘ des Film analytisch zu bestimmen versuchen. Unter einer ‚medialen Form‘ verstehe ich die Möglichkeit, das Medium, das nur in der Form, die es ermöglicht, darstellbar ist, auf einer zweiten reflexiven

---

<sup>13</sup> Vgl. Gruppe Schmelzdahin: Stadt in Flammen u.a.

<sup>14</sup> Peter Tscherkassky: Die Analogien der Avant-garde. („“)

<sup>15</sup> ebd.

<sup>16</sup> Vgl. Joachim Paech: Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film. In Ders.: Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film. Berlin 2002, S.112-132

Ebene seinerseits als Form sichtbar (hörbar etc.) zu machen. In diesem Fall kommt es zu einer Wiedereinführung (re-entry) des Mediums als Form in das Medium, wo es auf der zweiten, reflexiven Ebene beobachtbar wird<sup>17</sup>.

Bewegung ist im Film als dispositiver Struktur seiner Projektion und Rezeption doppelt strukturiert, einerseits als mechanische Schaltung von Reihenfotos in einem Projektor (‚Bewegung der Darstellung‘) und andererseits als Wahrnehmung eines projizierten Bewegungsbildes auf der Kinoleinwand (oder dem Monitor unter veränderten Übertragungsbedingungen und Konstruktionen von Bildlichkeit) (‚dargestellte Bewegung‘). Der Projektor schaltet einen Filmstreifen mit (heute) 24 oder 25 Bildern/Sek. diskontinuierlich durch das Bildfenster zwischen Projektionslampe und Objektiv (während der Tonstreifen kontinuierlich am Tonkopf vorbeigeführt wird). Nicht die bloße Abfolge der unbewegt projizierten Bilder, sondern ihre figurative Beziehung untereinander macht sie zum ‚Film‘. Diese figurative Beziehung kann im einen Extrem vollkommen disparat und unzusammenhängend oder im anderen Extrem vollkommen gleich sein, d.h. die Abfolge völlig verschiedener Einzelbilder wird ihre figurative Disparatheit, die Abfolge völlig gleicher Bilder nur ein und dasselbe ‚stehende‘ Bild zeigen. Dazwischen liegen alle Möglichkeiten des filmischen Bewegungsbildes.

Das Bewegungsbild gibt es im Kino nur auf der Leinwand als synthetischer Effekt aus mechanischer Schaltung, unbewegter Projektion und projizierter Relation zwischen den durch den Projektor geschalteten und während der Projektion unbewegten Bildern.

Bewegung ist dann nichts anderes als die projizierte Figur der (wiederum figuralen) Differenzen zwischen den im Projektor geschalteten Bildern. Diese synthetisierende Figur neigt zur Entropie, wenn die Differenzen zu groß oder zu klein werden, sie bedeutet in einem mittleren Bereich Beschleunigung bei größeren und Verlangsamung bei kleineren Differenzen. Aber gerade die Extreme sehr großer oder sehr kleiner oder gar keiner Differenzen sind geeignet, den Charakter der **Bewegung als Differenzfigur im filmischen Bewegungsbild** zu verdeutlichen: Während die Bewegung als Kontinuität homogen zur Wahrnehmung verläuft und Veränderungen der Kontinuität der Wahrnehmung des eigenen Körpers zugeordnet bleiben (was zum Beispiel die modernen Beschleunigungen als Erfahrung in die Wahrnehmung von Kontinuität reintegrieren lässt), macht die Bewegung als Bruch und Diskontinuität die Differenzfigur der Bewegung selbst sichtbar, um als Montageform zwischen Sequenzen kontinuierlicher Bewegung semantisch zur

---

<sup>17</sup> Vgl. Niklas Luhmann: Medium und Form. In Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995, S.165-214 (Kapitel 3)

Aussagefunktion transformiert (Eisenstein) und narrativ reintegriert („standard version“) zu werden. Wird dagegen jede figurale Kontinuität zwischen den einzelnen geschalteten Bildern aufgekündigt, dann wird Bewegung nur noch als Differenzfigur und bloße Entropie dargestellt. Das gilt ebenso für das Fehlen jeder figurativen Differenz zwischen den einzelnen geschalteten Bildern, was das Fehlen jeder wahrnehmbaren Bewegung nach wie vor im Bewegungsbild des Films zur Folge hat, also verwirklichte (Neg-)Entropie. Beide Extreme der Bewegung als filmischer Differenzfigur figurieren zugleich als reflexive (Selbst-)Darstellung des ‚Mediums als Form‘ im Film: Das Chaos der Folge von 24 oder 25 figural unverbundener Einzelbilder in der Sekunde verweist ebenso auf den Film als Medium (nicht auf den nach wie vor regelmäßigen Mechanismus seiner Projektion als technisch-apparativer Bedingung des Bewegungsbildes) und als ästhetische Form - wie die ‚eingefrorene‘ Bewegung aus der Differenzlosigkeit zwischen den Bildern, in der die Bewegung als Differenzfigur eliminiert ist.

Bewegung als ‚Differenzfigur‘ wird hier auf einer dritten Ebene zwischen der mechanischen Darstellung von Bewegung (aus einer Folge von Bewegungslosigkeiten) und dem projizierten Bewegungsbild dargestellter Bewegung angenommen. Nur so ist Bewegung ‚als Bewegung‘ überhaupt darstellbar. Etienne-Jules Marey zum Beispiel hatte das Problem, Bewegung in einem ‚Bild von Bewegung‘ darzustellen; um der wissenschaftlich wenig sinnvollen Tautologie der Darstellung von ‚Bewegung durch Bewegung‘ zu entgehen, hat er auf die Form des Diagramms zurückgegriffen, wo **Bewegung sich selbst nicht bewegt** und als Differenzbild ‚lesbar‘ und ‚messbar‘ ist. Rudolf Arnheim entkommt der Tautologie einer Darstellung von Bewegung durch Bewegung nur dadurch, dass er die eine, mechanische Seite der kinematographischen Bewegung rigoros unterdrückt: Die „für den technischen Vorgang der Filmaufnahme- und Vorführung charakteristische Bewegung, die des Bildstreifens nämlich, (gehört) nicht mit zum ästhetischen Charakter des Films und (ist) daher auch nicht zu berücksichtigen, wenn von der Bewegung als künstlerischem Ausdrucksmittel des Films gesprochen wird.“<sup>18</sup> Der Film als Medium soll hinter der medial dargestellten Bewegung verschwinden – genau dagegen haben sich die Avantgarden gewandt<sup>19</sup>. Nicht in Tautologien, sondern in Paradoxien mündet die kinematographische Darstellung von Bewegung, wenn sie ausschließlich als technische Konstruktion aus einer Folge von Bewegungslosigkeiten aufgefasst wird. Henri Bergson sieht zwar sehr genau, dass der „Eindruck einer Bewegung nicht entsteht, wenn man ein Moment aus der Bewegung festhält, -

<sup>18</sup> Rudolf Arnheim: Bewegung im Film (1934) In: Ders. Kritiken und Aufsätze zum Film, hg. von Helmut H.Diederichs, München 1977, S.41

<sup>19</sup> Erst die strukturalistisch-ideologiekritische Diskussion der 70er Jahre hat den ‚Basisapparat‘ der Kinematographie für die Kritik seiner ideologische Effekte wieder thematisiert. Bei Jean-Louis Baudry richtet sich die Kritik explizit auf das Unsichtbarmachen der konstitutiven Differenz in der Projektion des Bewegungsbildes. Vgl. Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Eikon, 1993 Heft 5, S.34-43

sie entsteht erst, wenn man mehrere Momente der Bewegung wiedergibt<sup>20</sup>, diese Momente jedoch werden von ihm additiv verbunden, was unweigerlich zum Zenonschen Paradox der Bewegung aus ihrer unendlichen Teilbarkeit führt.<sup>21</sup> Die Entparadoxierung gelingt nur über die ‚Intuition der Dauer‘, die auch Deleuze für seine holistische Vorstellung von Bewegung noch in Anspruch nimmt. In jedem Fall jedoch geht es um die Darstellung von Bewegung (tautologisch durch Bewegung, paradox durch Bewegungslosigkeit), deren Aporien nur auf einer dritten Ebene lösbar sind (etwa in der Figur der Zeit<sup>22</sup> oder im Diagramm<sup>23</sup>).

Meine These ist, dass jede filmische Avantgarde, die nicht nur andere Inhalte und Bewegung als dargestellte Handlung, sondern auch die Form des Mediums Film selbst intermedial, photogen durch deren Wiederholung thematisiert oder entropisch ‚ikonoklastisch‘ verfährt, es im Wesentlichen mit der **Figur der Bewegung als Differenzfigur im Bewegungsbild des Films** zu tun hat. Viele Filme der Avantgarden (besonders des strukturalen Films) nähern sich an das diagrammatische Bild der Bewegung als Differenzfigur an. Daher sind es oft erst avantgardistische oder experimentelle Verfahren des Films, die auf den Charakter der kinematographischen Bewegung als Differenzfigur aufmerksam machen, indem sie dort beobachtbar wird.

---

<sup>20</sup> Henri Bergson: Der Wert des Kinos (1914). In: Freunde der deutschen Kinemathek (Hg.) Stationen der Moderne im Film II. Texte, Manifeste, Pamphlete. Berlin 1989, S.40

<sup>21</sup> Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung. Jena 1921, Kap.4, S.302-319

<sup>22</sup> Vgl. Kai van Eikels: Die erste Figur. Zum Verhältnis von Bewegung und Zeit. In: Gabriele Brandstetter, Sybille Peters (Hg.) *de figura*. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München 2002, S.33-50; vgl. auch Niklas Luhmann: Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft. In: Zschr. f. Soziologie, 16.Jg.Heft 3, 1987, S.161-174 (bes. S.166-168)

<sup>23</sup> Zur Diagrammatik der Bewegung bei Marey s. Michel Frizot: Les opérateurs physiques de Marey et la réversibilité cinématographique. In : Francois Albéra, Martin Braun, André Gaudreault : Arrêt sur l'image, fragmentation du temps. Stop Motion, Fragmentation of Time. Lausanne 2002, S.91-102