

Anna Zika (Hg.): The Moving Image. Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes

Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2004, 189 S., ISBN 3-89739-479-0, € 21,-

Der auf dem 23. Bielefelder Symposium für Fotografien und Medien (2002) basierende Sammelband geht von der Feststellung aus, dass die Fotografie seit ihren Anfängen auch mit bewegten Bildern und dem Vergehen der Zeit im Bild experimentierte. Diesen thematischen Schwerpunkt erweitert die Herausgeberin in ihrer knapp gehaltenen Einführung mit dem Verweis auf das bewegende Bild, soweit dies Gefühle und Stimmungen auslösen könne. Ihre Erläuterungen zur Entstehung von Prozessen, die zu den Bildern an der Schnittstelle zwischen Stillstand und Bewegung führten, verwirren insofern, als sie diachrone Verfahrensweisen mit synchronen Effekten vermischt und von „immer schneller entwickelte(n) Bildästhetiken“ spricht, „die von Künstlern und Designern in der visuellen Kultur der Zeitgenossenschaft verankert wurden.“ (S.9) In ihrem fundierten Beitrag über „Attitüde und Tableau vivant. Bewegend, aber nicht bewegt“ (der im Untertitel in den Seitenüberschriften als ‚Lebende Bilder im vormedialen Zeitalter‘ bezeichnet wird) entwickelt sie eine Genealogie, die von den ‚Attitüden‘ (malerisch-plastisch und tänzerisch-mimisch darstellende Kunst mit Elementen von literarischer Rezipitation und konzertantem Vortrag) der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts über die ‚Tableaux vivants‘ in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu ihrer Wiederbelebung als historisches Motiv bei Jean-Luc Godard (*Passion*, 1982) reicht. Dabei gelangt sie zu der überzeugenden These, dass diese Mischgenres sich die Bestände der Kunstgeschichte körperlich aneignen und „das ‚Imaginäre Museum‘ durch Transformation in gegenwärtige Performances [aktualisieren]“ (S.31). Marlene Schnelle-Schneyder, deren Beitrag im Vorwort der Herausgeberin als ‚Geschichte der Chronofotografie‘ angekündigt wird, verfasst den Leitartikel über „Das bewegte und bewegende Bild – Bewegung in Bildgrenzen“. Sie entwirft eine Technologiesgeschichte zur fotografierten Fixierung von Dauer im Bild. Dabei

vermag sie spannende Details wie die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge im kalifornischen Palo Alto, die fotografischen Bewegungsaufzeichnungen von Etienne-Jules Marey und die Arbeit Paul Richers mit Chronofotografien (die übrigens Marcel Duchamp zu seinem Bild „Akt die Treppe hinuntergehend“ [1911/12] angeregt haben) auch mit Hilfe von Bild-Reproduktionen anschaulich zu machen.

„Der fotografische Augenblick in der Gegenwartskunst“ (Christian Bracht), der als „Metapher für eine spezifisch neuzeitliche visuelle Erfahrungsform“ (S.76) definiert wird, erweist sich als eine aufregende Wechselbeziehung zwischen Malerei und Fotografie, wie sie in den Serigrafien von Andy Warhol, den übermalten Fotografien von Arnulf Rainer oder der numerischen Chronologie des biologischen Zerfalls bei Roman Opalka umgesetzt wird. „Motion is emotion“ – in diesem Beitrag analysiert Martin Roman Deppner auf der Grundlage der Eingangssequenz von David Lynchs *The Elephant Man* (1980) und einer Reihe von Szenen aus Filmen von Alfred Hitchcock, wie die dort eingebrachten Gefühlswelten sich „letztendlich nicht auf einen rationalen Nenner bringen lassen.“ (S.109)

In einem thematisch benachbarten Bereich untersucht Arne Scheuermann „Affektkommunikation in populären Filmen“ als einen Beitrag zur Theorie des Filmemachens. Unter Verwendung einer Ordnung von intentionalen Gestaltungsregeln entwickelt er Strategien emotionaler Filmverfahren, die er unter Verweis auf Tom Gunning („The Cinema of Attraction: Early Film, Spectatorship, and the Avant-Garde“, in: *Wide Angle* 8 (1986), H. 3/4) und an zahlreichen Filmeinstellungen (u.a. *Titanic*, James Cameron, 1997) belegt. Das dort eingesetzte Ensemble neuer kunstfremder „Geschwisterdisziplinen“ führe nach Scheuermann zur Ablösung der bewegten Filmbilder von den fotografischen Traditionen. Der Problematik von Filmstandbildern wendet sich Winfried Pauleit zu, indem er mit der Darlegung „der Schritte vom Paratext zum Parabild, kommunikative Eigenschaften und dessen funktionale Beziehungen [...] erfasst“ und dabei zur Erkenntnis gelangt, dass „Filmstandbilder nicht mehr oder nur noch bedingt den epistemologischen Bedingungen der Fotografie [...] unterliegen.“ (S.143) Der Nachweis von Filmstandbildern entstehe erst durch die Wahrnehmung des Kinogängers, denn erst in dessen Gedächtnis werde eine temporäre Verbindung von Filmstandbild und Film zu einer dauerhaften Einheit hergestellt. Ein künstlerisches Paradigma dafür habe John Baldessari in *A Movie: Directional Piece Where People Are Looking* (1972/73) als eine Spirale von 28 Filmstandbildern geschaffen.

„Erinnerungsbilder“ handelt Joachim Paech am Beispiel von *Memento* (Christopher Nolan, 2000) ab. Er verweist darauf, dass der Film „Erinnerung nicht etwa als Flashback-Verfahren der nach wie vor linearen narrativen Struktur [...] einschreibt; vielmehr konstruiert der Film von Anfang [...] an seine Geschichte vom Ende seiner Erzählung her, die er in einer Folge von Sequenzen rekonstruiert.“ (S.160) Die im Laufe der Filmhandlung eingesetzten Polaroid-Fotografien (zur

Fixierung von Tatorten nach vermeintlichen Morden) markieren nach Paech auch den „Übergang zum neuen elektronischen oder digitalen Medium“ (S.165).

Der Sammelband, in dem zwei weitere Beiträge über Zeitkonstruktion in außereuropäischen Kulturen (Ursula Wevers über „Motion Picture“ und Norbert Schmitz über „Die Zeit des Schattenspiels“) hervorzuheben sind, verbindet hohes fachliches Niveau mit einer Vielzahl von anregenden methodischen Verfahren. Die dabei gewonnenen wertvollen Anregungen für eine Grenzbereich-Ästhetik verlieren allerdings im Hinblick auf die typografische Gestaltung des Bandes leider viel an Wert. Es wäre notwendig gewesen, einen Teil der Illustrationen (wie im Beitrag von Christian Bracht) in den Textkorpus (in größerem Format und feinerer Rasterung) zu integrieren. Die in ihrer Anschaulichkeit empfindlich gestörte Buchgestaltung wird somit vor allem den interessierten Laien von einer eingehenden Lektüre abhalten.

Wolfgang Schlott (Bremen)