

Frank Kessler

Livio Belloi: Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15985>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank: Livio Belloi: Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kinematographen-Programme*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2002 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11), S. 167–169. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15985>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Buchbesprechungen

Livio Belloï, *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Editions Nota Bene, Québec / Méridiens Klincksieck, Paris 2001, 408 S., ill.

Die umfangreiche Studie Livio Bellois, hervorgegangen aus seiner Dissertation, befaßt sich mit vier Bildkonfigurationen des frühen Films, deren unterschiedliche Formen der Autor einer detailgenauen historischen Analyse unterwirft, um ihre Erscheinungs- und Funktionsweisen in all ihren Facetten und Transformationen nachzeichnen zu können: die Straßenszenen der Brüder Lumière; die von Belloï *vues attentatoires* genannten Bilder, in denen die Zuschauer scheinbar zur Zielscheibe einer Bewegung aus dem Bild heraus werden; die Panorama-Aufnahmen und die von ihnen bewirkte »Mobilisierung des Blicks«; schließlich die sogenannten »emblematischen Einstellungen«.

Belloï betrachtet all diese Konfigurationen als »Attraktionsbilder«, als Bildtypen, die dem »Kino der Attraktionen« entstammen, darin aber nicht völlig aufgehen, weil sie durchaus auch im klassischen narrativen Film in ähnlicher Gestalt, aber mit anderen Funktionen auftreten können. Gemeinsam ist den vier Konfigurationen, daß sie auf jeweils unterschiedliche Weise Aspekte oder Elemente enthalten, die sich dem Zuschauer gewissermaßen in einer Art Umkehrung des Blicks zuwenden – daher auch der Titel des Buchs: *Le regard retourné*. Der Autor bezieht sich hier ausdrücklich auf die Arbeiten des französischen Kunsthistorikers Georges Didi-Huberman, dessen Buchtitel *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Eds. Minuit, Paris 1992; deutsche Ausgabe: *Was wir sehen blickt uns an*, Wilhelm Fink Verlag, München 1999) als eine Art Leitmotiv den vorliegenden Band durchzieht.

In den Lumièreschen Straßenszenen ist es vor allem der Gaffer, der sich dem Operateur, der Kamera und somit letztlich dem Zuschauer zuwendet (vgl. dazu auch Bellois »Lumière und der Augen-Blick« in *KINtop* 4, 1995). Aus dieser scheinbar einfachen Begegnung zwischen den neugierigen Blicken der Passanten und dem Objektiv der Kamera entwickelt Belloï eine faszinierende Analyse der Bedingungen, unter denen solche Straßenszenen zustandekommen: Die Gaffer sind einerseits Teil dessen, was in der Aufnahme zu sehen ist, andererseits bedrohen sie oft genug deren Gelingen, weil sie tendenziell der Kamera den Blick verstellen. Das zwingt den Operateur wiederum dazu, Strategien zu entwickeln, die es ihm erlauben, die Situation so weit es geht zu kontrollieren und so das Ereignis, das er filmen will, auf die bestmögliche Weise einzufangen. Darüber hinaus sind die Passanten und vor allem die Gaffer gleichzeitig wiederum Teil des potentiellen Publikums, für das die Aussicht, sich selbst auf der Leinwand sehen zu können, einen besonderen Anreiz darstellt, die Vorführung zu besuchen. Die auf den ersten Blick oft so zufällig wirkenden Straßenszenen der Lumière-Operateure erweisen

sich im Licht der detailgenauen Untersuchung Bellois als das Resultat eines komplexen Geflechts von Beziehungen zwischen Filmendem und Gefilmten.

Die *vue attentatoire* erscheint als eine nahezu typische Bildkonfiguration des frühen attraktionellen Films, bei der die Grenze zwischen Leinwand und Zuschauersaal spielerisch als eine durchlässige dargestellt wird: Ob nun der Bandit Barnes in Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (Edison 1903) »ins Publikum« schießt oder in einem anderem berühmten Film dem Betrachter vorgeführt wird, *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* (Hepworth 1900), immer geht es darum, die Zuschauer zur fiktiven Zielscheibe dessen zu machen, was sich auf der Leinwand abspielt.

In diesem Zusammenhang diskutiert Belloi dann auch den angeblichen Schock- oder gar Panikeffekt, den der Film von der Einfahrt eines Zugs bei der ersten Vorführung des *Cinématographe Lumière* ausgelöst haben soll (vgl. hierzu auch Martin Loiperdinger, »Lumières ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums« in *KINtop* 5, 1996). Belloi weist darauf hin, daß der Topos von der scheinbaren Gefahr nicht nur schon 1896 ein gängiges Motiv in Zeitungsartikeln und Anzeigentexten über Zugfilme ist, das dann bald auch in Filme wie *THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH* (Robert William Paul 1901) und *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* (Edwin S. Porter, Edison 1902) als Parodie Eingang findet, sondern daß z. B. auch bei der Vorführung von *ROUGH SEA AT DOVER* (Birt Acres 1895) in den USA 1896 behauptet wird, aufgrund der realistischen Darstellung hätten die Zuschauer in den ersten Reihen befürchtet, sie könnten naß werden. Für Belloi ist der Effekt dieser Art der *vue attentatoire* denn auch nicht der Naivität des frühen Publikums zuzuschreiben, sondern er sieht hier eine besondere Form des Attraktionsbilds, die bewußt die Fiktion einer solchen Grenzüberschreitung inszeniert und in ihrem Funktionieren an frühere Schaustellungen wie die Phantasmagorien anknüpft.

Ähnliches gilt auch für die dritte Bildkonfiguration, die Panorama-Aufnahme, die, wenn auch auf gänzlich andere Weise, ebenfalls Elemente einer historisch älteren Gattung bildlicher Darstellungen wieder aufnimmt. Das Kapitel schlägt den Bogen von Rundgemälden und *moving panoramas* zu den zahlreichen Spielarten der *phantom rides*, deren unterschiedliche Ausprägungen in allen Details diskutiert werden. In der Argumentation Bellois stellt die Panorama-Aufnahme in gewisser Weise eine Umkehrung der *vue attentatoire* dar: War es dort das Bild, das sich auf ein fiktives Gegenüber im Saal richtet und damit ein virtuelles *Objekt* des Blicks postuliert, so ist es nun das Bild als Resultat eines mobilen Blicks, das ein virtuelles *Subjekt* des Sehens impliziert. Die »Fiktion der Panorama-Aufnahme« (so der Titel des Kapitels) resultiert also in der Konstruktion eines schauenden Subjekts, wodurch diese Bildkonfiguration des frühen Kinos sich überraschenderweise in die Genealogie eines der gängigsten Verfahren des klassischen Erzählkinos, der sogenannten »subjektiven Kamera«, einfügt.

Die emblematische Einstellung schließlich – der Begriff ist den Arbeiten Barry Salts und Noël Burchs entlehnt – ist Teil einer Geschichte sowohl des Anfangs wie des Endes der Filme (zu letzterem Aspekt vgl. Bellois »Vielen Dank und auf Wiedersehen. Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit« in *KINtop* 5, 1996). Ließ sich die Einstellung des »ins Publikum« schießenden Banditen in *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (die damit gleich zwei Bildkonfigurationen zugeordnet werden kann) noch je nach Vorführungskontext am Anfang oder am Ende des Films einmontieren, gehen schließlich zwei unterschiedliche Spielarten aus der emblematischen Einstellung der Frühzeit hervor: einerseits die Bilder, mit denen in einer Art Vorspann in den 1910er Jahren die Darsteller – teilweise in ihren Rollenkostümen – präsentiert werden, andererseits die SchlußEinstellungen, die im Laufe der Zeit immer deutlicher als Teil der Erzählhandlung erscheinen. Hier, wie auch bei den anderen Bildkonfigurationen, sieht Bellois das Verhältnis zwischen frühem Kino und klassischem Spielfilm zwar nicht als bruchlose Kontinuität, aber auch nicht als radikale Differenz. Bellois spricht hier von *Rekonfigurationen*, wodurch die entscheidende Dimension der Funktionsänderung von einem Repräsentationsmodus zum anderen immer mitgedacht wird.

Livio Bellois Buch ist ein stimulierender Versuch, das frühe Kino als Teil einer allgemeinen Geschichte der filmischen Darstellung in Hinblick auf vier seiner wichtigsten Bildtypen zu diskutieren. Kenntnisreich und mit Hilfe zahlreicher Beispiele werden die vielen Facetten dieser Konfigurationen des Attraktionsbilds bis in ihre feinsten Verästelungen ausbuchstabiert. Dadurch wird die Lektüre bisweilen etwas spröde, doch der geduldige Leser wird dafür mit vielen neuen Einsichten belohnt. Wer sich ernsthaft mit der Ästhetik des frühen Films beschäftigen will, wird sich mit Livio Bellois Arbeit auseinandersetzen müssen.

Frank Kessler