

Frank Kessler

**Francois Albera, Marta Braun, André Gaudreault
(Hg.): Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop
Motion, Fragmentation of time**

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16006>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank: Francois Albera, Marta Braun, André Gaudreault (Hg.): Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of time. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Theorien zum frühen Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2003 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12), S. 171–174. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16006>.

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

François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (Hg.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of time*, Editions Payot, Lausanne 2002, 351 S., ill.

In seinem Beitrag für die vorliegende Ausgabe von *KINtop* plädiert André Gaudreault für einen historisierenden Blick auf die Anfänge der Kinematographie, um den Fallstricken einer teleologischen Geschichtsbetrachtung zu entgehen. Dieser Perspektivwechsel war auch der methodische Ausgangspunkt des Kongresses über das ›Einfrieren‹ und Fragmentieren der Zeit in den Bildmedien des späten 19. Jahrhunderts, der 2000 in Montréal stattfand und dessen Akten nun als Buch vorliegen. Wie die Herausgeber in ihrem Vorwort schreiben, ging es darum, die Kinematographie im Zusammenhang des zeitgenössischen theoretischen und wissenschaftlichen Denkens zu betrachten.

Der Band ist in drei Abteilungen (mit einer Art Postscriptum) gegliedert, die jeweils um einen thematischen Schwerpunkt organisiert sind. Im ersten Teil steht der breitere Kontext der damals »neuen visuellen Kultur« im Mittelpunkt. Tom Gunning behandelt in seinem Beitrag das Phänomen des durch die Momentaufnahme eingefangenen Körpers in Bewegung und die verschiedenen Zusammenhänge, innerhalb deren es diskutiert wird: Photographie und darstellende Kunst einerseits, Medizin, Gymnastik und Philosophie andererseits. Der aus dem Fluß der Zeit herauspräparierte Augenblick erscheint hier in einem komplexen diskursiven Spannungsfeld, sowohl als Realisierung des Wunsches, die Wirklichkeit festzuhalten, um sie zum Gegenstand der wissenschaftlichen wie der ästhetischen Erfahrung zu machen, aber auch als Problem, nämlich als künstliche Reduktion und Verdinglichung des Lebens.

Drei weitere Texte in diesem Abschnitt untersuchen verwandte Aspekte, die einige der wichtigsten Koordinaten des hier umrissenen Problemfelds darstellen: Marc-Emmanuel Melon greift das bereits des öfteren im Zusammenhang des frühen Films untersuchte Phänomen der Eisenbahnreise und der mit ihr verbundenen Veränderung der Wahrnehmung des durchfahrenen Raums auf, analysiert dabei jedoch nicht filmische Darstellungsformen wie die berühmten *phantom rides*, sondern lithographische und photographische Bilderbögen und Alben, welche die kontinuierliche Erfahrung der Fahrt auflösen in eine Serie von Einzelansichten. William Uricchio beschäftigt sich gewissermaßen mit der ›Kehrseite‹ der Zergliederung der Zeit, indem er, ausgehend vom Dispositiv der Camera Obscura, das Problem der simultanen Bild- bzw. Tonübertragung betrachtet, unter anderem anhand von Zukunftsprojektionen des späten 19. Jahrhunderts mit Apparaten wie dem fiktiven »Telephonoscope«. Uricchio stellt so die Kinematographie in den Kontext der Geschichte des Fernsehens. Charles Musser schließlich beschreibt in seinem

Beitrag, wie sich die Auffassungen hinsichtlich der von photographischen, chronophotographischen und kinematographischen Bildern wiedergegebenen Wahrheit in den Jahren zwischen 1887 und 1900 verändern.

Bleiben noch zwei andere Artikel in dieser ersten Abteilung, die sich beide, wenn auch in unterschiedlicher Perspektive, mit dem Werk Etienne-Jules Mareys beschäftigen. François Albera betrachtet den »Marey-Moment« im Zusammenhang eines Projekts, das versucht, den Begriff der Montage im Licht der Forschungen zum frühen Film und zur sogenannten Präkinematographie neu zu definieren. Er interessiert sich dabei vor allem für Mareys Auffassung von der Bewegung als einem Phänomen, das in eine Reihe sukzessiver Phasen gegliedert werden kann. Michel Frizot dagegen versucht gerade, Marey aus dem Zusammenhang der Filmgeschichte herauszulösen und dessen wissenschaftliche Arbeit mit der Chronophotographie als ein kohärentes, von einer inneren Logik getragenes wissenschaftliches System zu beschreiben.

Die zweite Abteilung des Bandes ist hauptsächlich der Chronophotographie gewidmet (es wird nicht ganz deutlich, warum die Texte von Albera und Frizot nicht ebenfalls in diesen Zusammenhang gestellt wurden). Deac Rossell diskutiert hier die chronophotographischen Apparate und Bilderserien von Ottomar Anschütz als eine Produktions-, Präsentations- und Distributionsstrategie, die ihrer eigenen Logik gehorcht und die in Konkurrenz steht zu anderen Akteuren auf dem Feld der »lebenden Photographien« (vgl. auch Rossells Buch *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*, *KINtop Schriften* 6, 2001).

Zwei weitere Beiträge sind Eadweard Muybridge gewidmet: John Hillier beschreibt ausführlich die Sammlung von Muybridges Serienphotographien, Glasplatten und Apparaten im Smithsonian Institute in Washington und erläutert, welche Art Schlußfolgerungen sich auf der Grundlage dieses Quellenmaterials ziehen lassen. Marta Braun vergleicht in ihrer Studie die im Smithsonian Institute bewahrten Bilderserien mit den in Muybridges Werk *Animal Locomotion* veröffentlichten Versionen. Dabei kommt sie zu dem Schluß, daß für die Publikation die ursprünglichen Aufnahmen manipuliert wurden. Die Eingriffe betreffen sowohl das Format als auch die Zusammenstellung der Serien. Die als wissenschaftliche Arbeit präsentierten Bildsequenzen sind gleichzeitig auch ästhetischen Kriterien unterworfen. Muybridge erweist sich so auch als *showman*, der die Effekte, die er erzielen wollte, durchaus bewußt gestaltete.

Der diese Sektion abschließende Artikel von Paul C. Spehr untersucht die Beziehung zwischen einerseits Thomas Alva Edison und seinen Mitarbeitern, in erster Linie William Kennedy Laurie Dickson, und andererseits den Chronophotographen, vor allem Etienne-Jules Marey. Spehr geht es vor allem darum, die These zu widerlegen, Edisons Besuch bei Marey im Sommer 1889 habe den amerikanischen Erfinder nachhaltig beeinflusst, und die Konzeption

seines Kinetoskops sei letztlich eine Weiterentwicklung der Mareyschen Ideen. In einer detailreichen Analyse der verfügbaren Quellen kommt er dagegen zu dem Schluß, daß Edison sich zwar durchaus für Mareys Verfahren interessierte, daß er und seine Mitarbeiter aber bereits vor seiner Abreise nach Europa die entscheidenden Entwicklungen in die Wege geleitet hatten.

Die dritte Abteilung befaßt sich mit der Kinematographie. Gleich drei der hier präsentierten Beiträge entstanden im Kontext eines von André Gaudreault geleiteten Forschungsprojekts. Karine Martinez, unterstützt von Jean-Pierre Sirois-Trahan, analysiert die Berichte, die zwischen 1896 und 1908 in der Montréaler Tageszeitung *La Presse* über kinematographische Vorführungen erschienen sind. Ist es vor 1900 der Apparat selbst, der im Mittelpunkt steht, so beschreiben die Journalisten dann vor allem das Programm als eine Serie von lebenden Bildern. Nach 1904 befaßte man sich mehr und mehr mit einzelnen Filmen. Ein weiteres Teilprojekt beschäftigt sich mit der akribischen Analyse des überlieferten Filmmaterials. In Zusammenarbeit mit Jean-Marc Lamotte vom Institut Lumière in Lyon untersucht André Gaudreault den Korpus der Lumière-Filme auf willkürliche Unterbrechungen bei der Aufnahme. Im Gegensatz zu der allgemein verbreiteten Auffassung, die Kameralleute der Lyoner Firma hätten vom einmal gewählten Standpunkt aus einfach gefilmt bis das Magazin leer war, zeigt sich bei Betrachtung der erhaltenen Negative, daß in den Jahren zwischen 1897 und 1899 bei immerhin 8,5% der *vues* der Aufnahme prozeß mindestens einmal unterbrochen wurde. Gaudreault und Lamotte beschreiben die verschiedenen Formen dieses Phänomens, bis hin zur Montage zweier in verschiedenen Kameras belichteter Filmstreifen. In dem von Stéphanie Côté und Eglantine Monsaingeon analysierten Korpus der Edison-Produktionen liegt der Prozentsatz derartiger Aufnahmeunterbrechungen noch höher: 34%, also mehr als ein Drittel, für die Jahre 1897-1899. Ein wichtiges Motiv hierfür, bei Lumière wie bei Edison, ist der Wunsch der Kameralleute, handlungsarme Abschnitte im Verlauf eines Ereignisses zu überbrücken. Diese Art der bewußten Gestaltung bei der Aufnahme läßt sich also bereits viel früher und in größerem Umfang nachweisen als bislang angenommen.

Zwei weitere Beiträge zu dieser Sektion beschäftigen sich mit verwandten Themen. Livio Belloï untersucht ähnliche Unterbrechungen innerhalb einzelner Einstellungen von James Williamsons *STOP THIEF!*, während Thierry Lecoïnte minutiös darstellt, wie die Firma Lumière einige ihrer Aufnahmen von Stierkämpfen mit mehreren Kameras drehte. Den Abschluß dieser Abteilung bildet ein Text von Richard Bégin, der die Beziehung der frühen Zuschauer zur kinematographisch registrierten Welt in einer phänomenologischen Perspektive beschreibt.

In einer Art Postscriptum zu diesem Band betrachtet Eric S. Faden die digitalen *Special Effects* in Filmen wie *THE MATRIX* im Licht der Chronophotographie und kommt dabei zu dem Schluß, das digitale »Neue« sei eigentlich

das präkinematographische »Alte«. Die These ist ebenso interessant wie amü-
sant, sie zeugt gleichzeitig aber von eben der teleologischen Sichtweise, wel-
che die Herausgeber in ihrer Einleitung so vehement kritisieren. Eine kleine
Provokation am Ende, die zeigt, wie schwer es ist, die Teleologie hinter sich
zu lassen.

Insgesamt bietet dieser Sammelband ein breites Spektrum an faszinieren-
den Einzeluntersuchungen, die aber auch untereinander vielfältige Verbin-
dungslinien knüpfen. Der Verzicht auf eine Betrachtungsweise, die all diese
Phänomene unter der Bezeichnung »Vorgeschichte des Films« subsumiert,
zählt sich aus: Kinematographie, Chronophotographie, Photographie und
andere Bildformen erscheinen hier als Facetten eines reichen medialen Gefü-
ges mit jeweils eigenen Funktionen, Darstellungsweisen und Technologien,
die einander befruchten, miteinander konkurrieren, sich aufeinander bezie-
hen. Als Gegenpol zu modischen Tendenzen, diese Vielfalt im formlosen
Strom einer allgemeinen »Mediengeschichte« aufzulösen, lehren uns die hier
versammelten Beiträge vor allem eines: zu differenzieren.

Frank Kessler