



Abb. 1-2

Katja Müller-Helle

Zeitliche Unschärfe

Die Lebensmetapher im Fotodynamismus

Anton Giulio und Arturo Bragaglias

Für Nikolai

Anfang Juli 1911 lag eine Postkarte im Briefkasten von Giuseppina Pelonzi (Abb. 1). Die handgeschriebene Nachricht an die spätere Frau des futuristischen Fotografen Anton Giulio Bragaglia „Tanti. Niny. Stazione di Frosinone ore 8 $\frac{3}{4}$ auto. Martedì.“¹ gab ohne weiteren Inhalt den Ort und den Zeitpunkt des Verschickens der Karte vom Bahnhof Frosinone in der Nähe von Rom um 8:45 Uhr an. Zusammen mit dem zweifach auf die Karte gestempelten Poststempel, auf dem im äußeren Ring die Angabe *Frosinone Stazione* und *Roma* und im inneren Kreis das Datum *8 Lug 11* zu erkennen waren, ließ sich die genaue Angabe des Ortes und des Zeitpunktes ablesen, an dem die Postkarte auf den Weg gebracht wurde. Drehte Pelonzi die Postkarte um (Abb. 2), erschien auf der Vorderseite der Versuch, den angegebenen Ort und Zeitpunkt in ihrer genauen fotografischen Fixierung zu überwinden.²

1 Viele [Kurzform für ‚Viele Grüße‘]. Niny [vermutlich als Kosenamen für ‚Anton‘]. Bahnhof von Frosinone 8:45 Dienstag.

2 Anton Giulio und Arturo Bragaglia, *Salutando o Ritratto di A. Begant* (Grüßend oder Porträt von A. Begant), Fotografie auf Postkarte, Anfang Juli 1911, Centro Studi Bragaglia Rom. Dieses Foto ist die erste datierbare fotodynamische Arbeit Anton Giulio und Arturo Bragaglias. Zum Gebrauch der Postkarte im Futurismus vgl. Giovanni Lista, *L'Art Postal Futuriste*, Paris 1979.



Abb. 3

Das Foto zeigte die fotografische Spur einer in zeitlicher Dauer vollzogenen Bewegung – die Beugung des Oberkörpers eines Mannes von einer aufrechten in eine geneigte Position. Die visuelle Verneigung vor der Adressatin wurde durch das Gestaltungsprinzip der lichten Bewegungstrajektorien in eine einzige, alle Stadien der Bewegung synthetisierende Geste überführt. Die Lichtspur wurde zum künstlerischen Verfahren der Verdichtung eines Bewegungsablaufes auf einer zweidimensionalen Fläche. Die Bewegungsunschärfe führte gleichzeitig zu einer temporalen und lokalen Unbestimmtheit des abgebildeten Körpers. Im Gegensatz zum geschriebenen Gruß an die Geliebte, der allein präzise Aussagen über die zeit-räumlichen Parameter der postalischen Sendung vermitteln sollte, zeigte das Foto eine Erweiterung des Augenblicks und eine Verflüssigung der Körperformen im Bild.

In einem Arsenal kurzer Gesten entwickelten die futuristischen Fotografen Anton Giulio und Arturo Bragaglia in den Jahren 1911 bis 1913 verschiedene Formen der Bewegungsvisualisierung.³ Der Neologismus des aus den Wörtern *Foto*

³ Zum Fotodynamismus allgemein vgl. Giovanni Lista, *Futurism & Photography*, London 2001b; ders., *Cinema e fotografia futurista*, Mailand 2001a; Marta Braun, *Fantasmies des vivantes et des morts*. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible, in: *Etudes photographiques* 1 (1996), S. 40–55.

und *Dynamismus* synthetisierten Begriffs *Fotodynamismus*⁴ zur Bezeichnung der fotografischen Experimente der Brüder Bragaglia verwies auf ein Bestreben, das technische Bild als dynamische und nicht als statische Größe zu begreifen. Die Fotografien zeigten mal eine einfache Kopfbewegung von links nach rechts, mal das Herunternehmen einer brennenden Zigarette oder eine Ohrfeige, mit der ein Mann einen anderen vom Stuhl schlägt (Abb. 3).

An diese kurzen Bewegungsgesten band sich in der futuristischen Theoriebildung die Metapher des Lebendigen, wohingegen die technische Verfasstheit der Langzeitbelichtungen verschwindende, geisterhafte Körper hervorbrachte. Die theoretische Bestimmung von *Bewegung* verband sich in den futuristischen Manifesten mit einer überhöht utopischen Formel für *das Leben an sich*, die oftmals die Bildproduktion auf der visuellen Ebene konterkarierte. Im Folgenden soll es um die Frage gehen, wie sich im Fotodynamismus ein Begriff des Lebens anhand fotografischer Bewegungsstudien herausbildete, die gleichzeitig fast schwerelose Körper produzierten. Die Todes- und Lebensmetaphern, die sich wie ein Palimpsest⁵ in den fotodynamischen Experimenten und ihrer Deutung verwebten, sollen dabei jenseits etablierter Denkfiguren eines *filmischen Lebens* oder eines *fotografischen Todes* in der hybriden Bild- und Textrhetorik der futuristischen Ästhetik aufgesucht werden.

4 Der Fotodynamismus leitete sich vom *Dynamismus der freien Verse* Marinettis und dem *Plastischen und Malerischen Dynamismus* Umberto Boccionis ab. Giovanni Lista (2001b, S. 22) weist darauf hin, dass Anton Giulio und Arturo Bragaglia den Fotodynamismus wahrscheinlich nach einem Vortrag Umberto Boccionis über den *malerischen Dynamismus* am 29. Mai im Circolo Artistico Internazionale in Rom ins Leben riefen. Das für den Futurismus grundlegende Konzept eines *universellen Dynamismus*, der für die Ausprägung des Fotodynamismus ausschlaggebend war, wurde bereits im Manifest *Die futuristische Malerei. Technisches Manifest* vom 11. April 1910 entwickelt; vgl. hierzu Astrit Schmidt-Burkhardt (Hg.), Umberto Boccioni. *Futuristische Malerei und Plastik* (bildnerischer Dynamismus), Dresden 2002.

5 Der Begriff Palimpsest bezeichnet hier das Denkmodell, mit dem eine Diskursformation an das materielle Bild angebunden wird, die sich als übereinander gelagerte Schichtung beschreiben lässt. Nach Klaus Krüger war Roland Barthes der Erste, der bezüglich bildlicher Artefakte „den



Abb. 4

I.

Auf dem polyphysiognomischen Porträt Umberto Boccionis ist die zentriert ins Bild gesetzte fotografische Spur eines sich drehenden Kopfes gezeigt (Abb. 4). Die Gesichtsform verfestigt sich an einigen markanten Stellen, um dann wieder von einer nächsten Ansicht überblendet zu werden. Die sich in der Bewegungsunschärfe auflösenden einzelnen Ansichten des Gesichts durchdringen sich wechselseitig, sodass eine Mehrfachansicht der markantesten Merkmale des Gesichts, der Ohren, der Nase, der Augen und des Mundes entsteht. In dieser Fragmentierung der Körperformen werden die einzelnen Gesichtsteile ihrem ursprünglichen Zusammenhang enthoben und bilden neue visuelle Kombinationen – ein gedoppeltes Ohr auf der linken Seite verbindet sich mit einer Nase und einem Mund. Die verwaisten Körperfragmente changieren zwischen Auflösung und Fixierung. In der Durchdringung

Begriff des Palimpsests als operatives Denkmodell ins Spiel brachte.“Vgl. Klaus Krüger, *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 133–163, hier S. 137.

der Ebenen wird die zeitliche Struktur eines Vorher und Nachher der Bewegung visuell aufgelöst.

Diese Darstellungsweise der geisterhaft fragmentierten Körper in den fotodynamischen Arbeiten, die sich auf der Repräsentationsebene nicht als vitalistische zeigen, entstand aus einem geradezu gegenläufigen futuristischen Ideal einer allumfassenden Bewegung. Das futuristische Manifest zum Fotodynamismus *Fotodinamismo Futurista*⁶ von Anton Giulio Bragaglia setzte die Bewegung, welche in den Fotografien visualisiert werden sollte, als grundlegenden Movens des Lebens fest: „Wir betrachten das Leben als reine Bewegung.“⁷ Die „reine Bewegung“ sollte die technischen Bedingungen der Kamera transzendieren: „[Ich] bin fest davon überzeugt, dass mit den Mitteln der fotografischen Mechanik nur dann Kunst geschaffen werden kann, wenn sie die einfache fotografische Wiedergabe der unbewegten Wirklichkeit oder der in einer Momentaufnahme eingefrorenen Wirklichkeit überschreitet, und es dadurch gelingt, den Ausdruck und den Widerhall des lebendigen Lebens zu erreichen [...]“⁸ Die Bewegungsdarstellung als Ausdruck eines „lebendigen Lebens“ war der eigentliche Zielpunkt der futuristischen Ästhetik, dem die Körper anheim gegeben wurden. Betrachtet man vor diesem Hintergrund das polyphysiognomische Porträt Umberto Boccionis, wird die Diskrepanz zwischen der Bildproduktion und ihrer theoretischen Überhöhung deutlich. Das statische Endprodukt der Bewegungsaufzeichnung führte aufgrund der technischen Verfasstheit der Bilder Abstraktionsmomente mit sich. Die Zielsetzung, Bewegung im Sinne eines *universellen Dynamismus* in der Fotografie zu

6 Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista* [1913], in: Antonella Vigliani Bragaglia (Hg.), *Fotodinamismo Futurista*, Turin 1970, S. 13–53.

7 „Consideriamo la vita quale puro movimento.“ Ebd., S.15, sämtliche Übersetzungen in diesem Aufsatz stammen, wenn nicht anders ausgewiesen, von mir.

8 „[I]o affermo che con i mezzi della meccanica fotografica si possa fare dell'arte solo se si supera la pedestre riproduzione *fotografica* del vero immobile o fermato in atteggiamento di istantanea, così che il risultato fotografico, riuscendo ad acquistare, per altri mezzi e ricerche, anche la espressione e la vibrazione della vita viva [...]“ Ebd., S. 13.

9 Mary Ann Doane beschreibt diesen Akt des Eintauschens in ihrer grundlegenden Studie zur *kinematografischen Zeit* als eine Opferung

realisieren, führte zu einer Auflösung der Körperformen im Bild.⁹ Die Bewegungsunschärfe wurde zum Träger der Bewegungsästhetik der Fotografien, sie entgrenzte darin visuell das fotografische Einzelbild zum bewegten Bild hin.

II.

Die futuristische Bewegungsästhetik lässt sich historisch als avantgardistische Abgrenzungsstrategie gegenüber der Momentfotografie, der Chronofotografie und der Kinematografie verstehen. Die Momentfotografie¹⁰ wurde von Anton Giulio und Arturo Bragaglia aufgrund ihrer statischen Qualitäten dem Bereich des Todes zugeordnet: „Die fotografische [...] Momentaufnahme vernichtet auf lächerliche Art die lebendigen Gesten, indem sie diese zusammenzieht und einen der hunderttausend flüchtigen, *gewesenen* Momente festhält, um damit die ganze Geste darzustellen [...]. Eine einzelne Momentaufnahme auszuführen, von den unzähligen, die notwendig sind, um eine Geste zusammenzusetzen, bedeutet, einen statischen und nicht einen dynamischen Wert festzu-

des fotografischen Objekts zugunsten der Bewegungsdarstellung: „[T]he trajectory traced by Bragaglia's photograph effectively lengthens the duration of the present—the instant—to make it accessible to representation, even if it is a representation characterized by a certain illegibility. It sacrifices the object.“ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge 2002, S. 88.

10 Vgl. Marlene Schnelle-Schneyder, *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, Marburg 1990. Schnelle-Schneyder weist darauf hin, dass der sich seit 1859 als *Momentaufnahme* etablierende Begriff zu verschiedenen Zeiten Verschiedenes bezeichnete, was in den veränderten Bedingungen der technisch-chemischen Bedingungen der Fotografie begründet liegt. Die frühe Momentfotografie mit auf Stativen ruhenden Kameras, mit Aufnahmematerial, welches unmittelbar vor der Aufnahme gegossen werden musste, und langen Belichtungszeiten ist demnach nicht mit den Schnappschüssen heutiger Tage zu vergleichen (S. 56). Die Kritik Anton Giulio und Arturo Bragalias richtete sich demnach auf die Ausformung der Momentfotografie um 1900. 11 „L'istantanea fotografica [...] ridicolmente uccide i gesti vivi contrandoli ed immobilizzando uno dei cento mila fuggevoli loro *stati*, per voler rappresentare tutto il gesto. [...] Eseguire una sola istantanea, delle innumerevoli che sono indispensabili a comporre un gesto, significa ritrarre un valore statico e non un valore dinamico: un valore di morte e non un valore di vita.“ Bragaglia 1970, S. 23.

halten: einen Wert des Todes und nicht einen Wert des Lebens.“¹¹ Die Frage nach der Fixierung eines scharfen Bildes aus einem bewegten Ablauf richtete sich schon seit der Frühzeit der Fotografie auf die Grenze zwischen Bild oder Rauschen und ihren semantischen Wert.¹² Die stete Verbesserung der lichtempfindlichen Materialien, die Entwicklung lichtstarker Objektive und beweglicher Kameras sowie die Erfindung von Kurzzeitverschlüssen gingen im 19. Jahrhundert einher mit der Zunahme der Möglichkeiten einer Fixierung im Bild.¹³ Dabei wurde die Bewegungsunschärfe oftmals als Bildstörung wahrgenommen und mit Metaphern des Todes besetzt. So beschreibt Lake Price in seinem *Manual of Photographic Manipulation* von 1858 das Ziel einer technischen Optimierung wie folgt: „[Es gilt], das Verfahren durch optische und chemische Verbesserungen so zu beschleunigen, dass man jede Dimension und Art von Bild im Augenblick aufnehmen kann [...]. Ansichten ferner, pittoresker Städte werden dann nicht mehr durch die Leere der Straßen und Plätze wie von der Pest befallen aussehen, sondern von der geschäftigen, buntgemischten Menge der Bewohner belebt sein.“¹⁴ Der Fotodynamismus machte die zuvor als „fotografischen Unfall“¹⁵ angesehene Bewegungsunschärfe künstlerisch produktiv.

An diesem Umkehrungsmotiv der Fotografiegeschichte kristallisierte sich auch die Zuschreibung der Fotografien als lebendige oder tote, bewegte oder statische heraus. Gegen die

12 Vgl. Peter Geimer, Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“, in: ders. (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M. 2002, S. 313–341 und ders., Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010.

13 Vgl. zu den technischen Voraussetzungen der Momentfotografie Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 243 und Jesco von Puttkammer, Illustrierte Chronik der Bewegungsdarstellung in der Photographie, in: Hubertus von Amelunxen (Hg.), Sprung in die Zeit, Ausst.-Kat. der Berlinischen Galerie, Berlin 1992, S. 231.

14 Vgl. Lake Price, A Manual of Photographic Manipulation, London 1858, S. 174, zitiert nach Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1998, S. 121.

15 Vgl. Geimer 2002, S. 131.

Momentfotografie Position beziehend sahen die futuristischen Fotografen in den Lichtspuren der Langzeitbelichtung ein vitalistisches Überwindungsmoment. Auch gegenüber der Chronofotografie und der Kinematografie wurden die Langzeitbelichtungen als lebendigere Darstellungsform verteidigt. Anton Giulio Bragaglia fasste dieses Verhältnis in der Metapher einer *fantastischen Uhr*: „Vereinfacht können wir die Chronofotografie mit einer Uhr vergleichen, deren Zeiger nur die Viertelstunden anzeigt: den Film mit einer Uhr, die auch die Minuten anzeigt, und den Fotodynamismus mit einer dritten Uhr, die nicht nur die Sekunden anzeigt, sondern auch die feinen *Zwischenmomente*, die zwischen den Sekunden im Durchgang existieren.“¹⁶ Bragaglia führte bezüglich des Films nur die Zergliederung der Bewegung in Einzelmomente auf dem Filmstreifen und nicht die synthetisierende Projektion an. Damit marginalisierte er eine Komponente der technischen Produktion des Filmbildes: „Und er [der Film] synthetisiert sie [die Bewegung] auch niemals, weil er von ihr nur die Bruchstücke der Realität rekonstruiert, die schon kalt auseinandergerissen wurden, so wie der Zeiger eines Chronometers es mit der Zeit macht, die jedoch kontinuierlich und gleichmäßig fließt.“¹⁷ Die *eine* Bewegungsgeste der Langzeitbelichtungen wurde für die Bragalias zur innerbildlichen Strategie einer Bewegungsdarstellung, um das Leben visuell einzufangen. Das, was Siegfried Kracauer¹⁸ dem Film später zugeschrieben hatte, den *Fluss des Lebens* wiedergeben zu können, sahen die Bragalias in der Darstellung der Zwischenmomente der Bewegung in den Einzelbildern der fotodynamischen Experimente realisiert.

16 „Volgarmente potremmo paragonare la cronofotografia ad un orologio le cui sfere seguino solo i quarti d'ora: la cinematografia ad uno che segni anche i minuti primi e la Fotodinamica ad un terzo che ci indichi non solo i secondi ma i minuti *intermomentani* esistenti tra i secondi [...]“ Bragaglia 1970, S. 28.

17 „E non mai lo sintetizza perché solo ne ricostruisce i frammenti della realtà, già freddamente spezzati, in quel modo che la lancetta di un cronometro fa del tempo che, invece, fluisce continuo ed eguale.“ Ebd., S. 27.

18 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1964, S. 109. Siehe hierzu auch Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg 1996.

III.

In der etablierten Fotografie- und Filmtheorie scheint sich ein unhintergebarer Zusammenschluss von *fotografischem Tod* und *filmischem Leben* eingestellt zu haben. Diese Zuschreibung erfolgte insbesondere über den *fixierenden Augenblick* der Fotografie und die *bewegten projizierten Bilder* des Films. So beschrieb etwa André Bazin in seiner *Ontologie des photographischen Bildes* die Fotografie als einbalsamierenden Akt, der dem Nachleben der Untoten in den Familienalben seinen Dienst tue.¹⁹ Näher bestimmte Bazin das Verhältnis von Fotografie und Film in einer von Dudley Andrew aufgefundenen, nicht klar datierbaren Manuskriptseite mit dem Titel *Photographie: ‚représentant analogique‘*: „Das Familienfoto war die im Hier und Jetzt stillgestellte Familie, der Film bringt sie zur Fluidität ihres Raumes und ihrer Zeit zurück.“²⁰ Christian Metz radikalisierte diese Unterscheidung zwischen Fotografie und Film in *Photography and Fetish*²¹ durch die Qualität der Stille. In der Arretierung der Momentaufnahme – nach Metz das grundlegende Charakteristikum des Todes – gehe die Fotografie als fetischisiertes Medium eine Allianz mit dem Tod ein. Der Film, die Fotografie gleichsam inkorporierend, drehe dieses Verhältnis wieder um; er zerstöre den Fetischcharakter der Fotografie. In dieser dichotomen Verkettung verfestigten sich Zuschreibungen, die sich in Bezug auf die Fotografie am prominentesten bei Roland Barthes nachvollziehen lassen, der das Wesen der Fotografie bestimmte als das „Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will.“²² In

19 André Bazin, *Ontologie des photographischen Bildes* [1945], in: ders., *Was ist Film?* Berlin 2004, S. 33–42.

20 „La photographie de famille était la famille immobilisée hic et nunc, le film la rend à la fluidité de son espace et de son temps.“ André Bazin, *Photographie: ‚représentant analogique‘*, ‚analogon‘ (Sartre), in: Dudley Andrew, *The Ontology of a Fetish*, in: *Film Quarterly* 61 (2008), H. 4, S. 62–66.

21 Christian Metz, *Photography and Fetish*, in: *October* 34 (1985), S. 81–90, hier S. 85.

22 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980], Frankfurt a. M. 1985, S. 103.

einem anderen Text über Cy Twombly hatte Roland Barthes eine Verknüpfung des Todes- und Lebensprinzips beschrieben, welche er in *einer Geste* – ähnlich der Beschreibung der Fotodynamiken durch die Bragaglias – realisiert sah: „[...] die Trennung zwischen der Exaltation des Lebens und der Angst vor dem Tod ist seine Plattitüde; die Utopie, deren Sprache die Kunst sein kann, der sich aber die ganze menschliche Neurose widersetzt, besteht darin, einen einzigen Affekt hervorzubringen: weder Eros noch Thanatos, sondern Leben-Tod in einem einzigen Gedanken, in einer einzigen Geste.“²³ Die einzelne Geste wird bei Barthes als ein Drittes zwischen Leben und Tod bestimmt.

IV.

Die apostrophierte Lebensnähe des Fotodynamismus stützte sich grundlegend auf die Vorstellung einer synthetisierenden Bewegungsdarstellung im Gegensatz zu einer Zergliederung des Bewegungsablaufs. Die Lebensmetapher des Fotodynamismus rührte von einer Auseinandersetzung mit präkinematografischen Paradigmen der Bewegungsdarstellung her. Nicht am kurz vor 1900 aufkommenden Film, sondern an der Chronofotografie Etienne-Jules Mareys²⁴ entfaltete sich die Schärfung der futuristischen Bewegungsauffassung. Die Bragaglias waren selbst zwischen 1908 und 1910, kurz vor der Entstehung des Fotodynamismus, in der römischen Filmproduktionsfirma *Cines* ihres Vaters an der Produktion von 134 Kurzfilmen, 36 Dokumentarfilmen und 57 Cartoons beteiligt.²⁵ Wenn es um die Herstellung eines *bewegten Bildes* gegangen

23 Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990, S. 172ff.

24 Zu Etienne-Jules Marey vgl. Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey 1830–1904*, Chicago 1992; Joel Snyder, *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung*, in: Geimer 2002, S. 142–170; Mary Ann Doane, *Zeitlichkeit, Speicherung, Lesbarkeit. Freud, Marey und der Film*, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin 2005, S. 280–313.

wäre, um das von ihnen beschworene Lebensprinzip der Bewegung zu visualisieren, wäre es leicht gewesen, die technische Ausstattung der Firma dafür zu nutzen. Mit der Hinwendung zu den Chronofotografien Mareys ging es um mehr: um einen gesamten Weltbezug, der über die Zeit- und Bewegungsvisualisierung bestimmt werden sollte.

Die physiologischen Forschungen Mareys richteten sich auf die wissenschaftliche Erfassung der Bewegungsabläufe des menschlichen Körpers. Das Ziel war, die Funktionen des menschlichen Lebens durch wissenschaftliche Methoden auf allgemeine Naturgesetze zurückzuführen. Die Prozesse des menschlichen Körpers wurden dabei als mechanische Prozesse und der Körper als eine lebendige Maschine aufgefasst, deren Gesetze mit denen der unbelebten Natur identisch sind. Nach Experimenten mit grafischen Methoden ging Marey in den 1880er Jahren dazu über, die Bewegungsabläufe durch den Chronofotografen zu studieren (Abb. 5). Die Beziehung zwischen der zurückgelegten Distanz und der benötigten Zeit sollte zu jedem gegebenen Zeitpunkt aufgedeckt werden können. Die Aufnahmen sind in einer strengen Versuchsanordnung in einer Anlage im Pariser Bois de Boulogne entstanden, wo die hellen Körper vor schwarzem Hintergrund in sukzessive aufeinander folgenden Momentaufnahmen aufgezeichnet wurden. In einer weiteren Stufe der Chronofotografie wurden die Aufnahmen in Diagramme übertragen (Abb. 6), um die charakteristischen Punkte und Linien bei der Bewegungsdarstellung zu extrahieren. Das eigentliche Ziel der Chronofotografien war die wissenschaftliche Analysierbarkeit.

Die Bragaglias versuchten mit den Fotodynamiken das den Chronofotografien zugrunde liegende Zeitregime und die Analysierbarkeit des Bewegungsablaufs durch die Verflüssigung des Zeitmoments in eine Dauer zu überführen und damit das naturwissenschaftliche Paradigma Mareys zu brechen. Die

25 Vgl. Bragaglia 1970, S. 134 sowie Caroline Tisdall/ Angelo Bozzolla, Bragaglia's Futurist Photodynamism, in: *Studio International, Journal of Modern Art* 190 (1975), S. 12–16, hier S. 13.

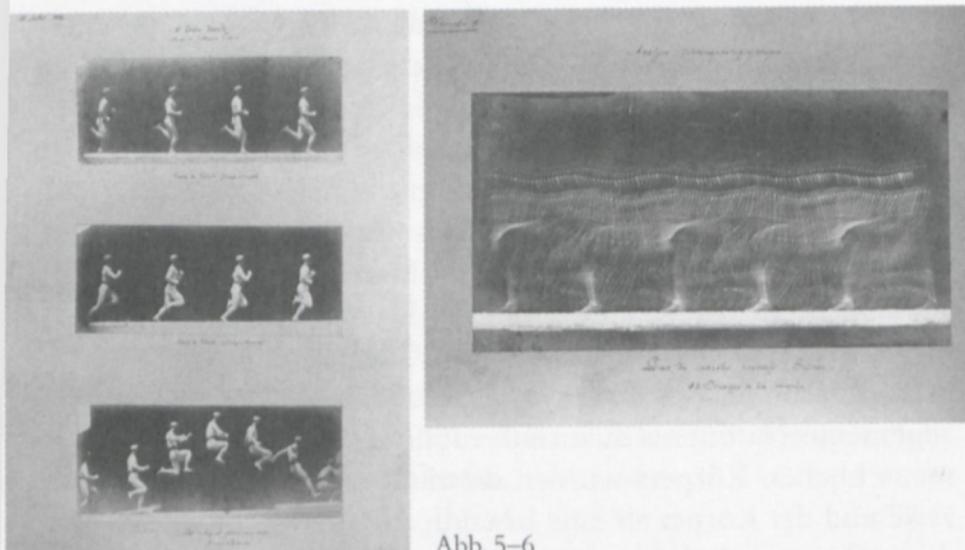


Abb. 5–6

Erforschung des lebendigen Körpers in der physiologischen Forschung Mareys wurde allein deshalb abgelehnt, weil er sich naturwissenschaftlicher Analysemethoden bediente. Lebendigkeit wurde im Fotodynamismus nicht anhand lebendiger Organismen bestimmt, sondern band sich an die Ästhetik der Bewegungsdarstellung im Bild.²⁶

V.

„Durch sein außergewöhnliches Erkenntnisvermögen setzt der Mensch, während er der Welt Sinn, Wert und Realität verleiht, gleichzeitig und parallel dazu einen Prozeß der Auflösung in Gang („Analysieren“ bedeutet wörtlich „auflösen“).“²⁷ In dieser Begriffsdefinition von *Analysieren* spaltete Jean Baudrillard eine zweite wichtige, etymologisch von lat. *analysis*

26 Henning Schmidgen weist darauf hin, dass gerade in der physiologischen Forschung des 19. Jahrhunderts die Zeit als „bloßer Parameter des Lebens“ an die lebendigen Organismen gebunden werde und auf „experimentierende Lebewesen“ übergehe; vgl. Schmidgen, Einleitung, in: ders. 2005, S. 7–14, hier S. 7.

27 Jean Baudrillard, Warum ist nicht alles schon verschwunden? Berlin 2008, S. 7.

abgeleitete Bedeutung des Begriffs ab: die Zergliederung. Dieser anderen Seite der Wortbedeutung von Analyse schenkte Anton Giulio Bragaglia besondere Aufmerksamkeit. Die Begriffe *Analyse* und *Intuition* erfuhren Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in der französischen und italienischen Philosophie und in Künstlermanifesten eine besondere Beachtung. An ihnen schieden sich ideologische Fragen des Weltbezuges.

Gegen die Analyse im Sinne der Zergliederung von Dingen, die mit einem wissenschaftlichen Weltzugriff verbunden wurde, kämpften die Künstler mit dem Begriff der Intuition an. Die Schriften Henri Bergsons, dessen Terminologie die Künstlermanifeste zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Bezug auf eine Bewertung der medialen Dispositive von Fotografie und Film stark beeinflusst hatte, verschränkten schon vor 1900 den Begriff der Intuition mit dem Zeitbegriff.²⁸ In seinem Werk *Zeit und Freiheit* von 1889²⁹ führte Bergson die Unterscheidung von psychischer und physikalischer Zeit ein und löste den psychischen Zeitbegriff von allen Elementen ab, die einen Außenweltbezug aufweisen. Die psychische Zeit ist nach Bergson eine Dauer (*durée*), eine Zeit, die nur in der Introspektion und durch die Intuition erfahrbar ist. Die physikalische Zeit (*temps*) dagegen ist von dieser grundverschieden und eine auf Konvention beruhende Größe. Das Muster für diese intuitive Erkenntnis und damit für die individuelle Zeitwahrnehmung bildet, nach Bergson, die Erfahrung der Bewegung.

Anton Giulio Bragaglia übertrug die Polarisierung von Bergsons analytischer und intuitiver Weltsicht auf seine Abgrenzung der fotodynamischen Experimente von der

28 Vgl. zum Einfluss Henri Bergsons auf die futuristische Bewegung Brian Petri, Boccioni and Bergson, in: *The Burlington Magazine* 116 (1974), S. 140–147; Linda Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1983, S. 110ff; Mark Antliff, *The Fourth Dimension and Futurism. A Political Space*, in: *Art Bulletin* 82 (2000), H. 4, S. 720–733.

29 Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889.

Momentfotografie, dem Bewegungssystem Mareys und der Kinematografie. Er schied dabei den analytischen und den synthetischen Zugang voneinander; den analytischen verband er mit dem statischen und wissenschaftlichen Erfassen einer Bewegung und den synthetischen mit der alles durchdringenden dynamischen Empfindung.³⁰ Dieses Modell übertrug er auf die medialen Eigenschaften der Fotografie. Die Synthese der Empfindung wurde demnach über die fotodynamische Bewegungstrajektorie geleistet, die durch das Zusammenschmelzen der einzelnen Bewegungsmomente die reine Bewegung darstellen könne.³¹ In dem Konzept der *durée* fand Bragaglia eine Definition von Zeit vor, die nicht in Abschnitte teilbar ist, die nicht durch die Analyse, sondern nur durch die Intuition erfasst wird. Die von Bergson beschriebene Durchdringung der Bewusstseinszustände³², die das Sprunghafte und Plötzliche hervorzubringen im Stande ist, analogisierte Bragaglia mit der visuellen Durchdringung und Übereinanderlagerung der Ebenen in den fotodynamischen Fotografien.

30 Diese Unterscheidung von Statik und Dynamik findet sich auch bei Bergson. Zum Begriff der Empfindung vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen, Hamburg 1994.

31 „[I]ch lehne es in unserem Fall ab, die Geste zu analysieren und eine Entsprechung für hundert Momentaufnahmen zu finden, weil ich versichere und beweise, dass wir von der Synthese der Geste als solcher geleitet werden, welche reine Bewegung ist, dass heißt Trajektorie; das ist etwas ganz anderes als eine Pose, als eine Momentaufnahme: etwas ganz anderes als Statik und analytische, wissenschaftliche Rekonstruktion [...]“; „[P]er il nostro caso io nego di fare l'analisi del gesto e nego di seguire l'equivalente di cento istantanee, poiché affermo e provo di esserci indirizzati, noi, verso la sintesi del gesto il quale, essendo puro movimento, cioè traiettoria; è tutt'altro che posa, e tutt'altro che istantanea: è tutt'altro che statica e tutt'altro che analitica ricostruzione scientifica [...]“ Bragaglia 1970, S. 24f.

32 „In meinem Innern vollzieht sich dagegen ein Organisations- oder gegenseitiger Durchdringungsprozess der Bewusstseinsvorgänge, der die wahre Dauer ausmacht.“ Bergson 1994, S. 83.

VI.

Das Bewegungsprinzip als Signum des Lebens war in diesem Projekt allen anderen Problemen der mimetischen Abbildung oder der Darstellung von Körperlichkeit vorgängig. Auf den fotodynamischen Fotografien verflüchtigten sich Arme in Lichtspuren, Körper wurden durchsichtig und verloren ihre Konsistenz. In diesen sparsamen Gesten, abgebrochen, sich verlierend im dunklen Bildraum, findet sich eine Nebenspur zum futuristischen Menschenideal, welches im Maschinenmenschen Marinettis oder den Skulpturen Umberto Boccionis als Zukunftsvision zum Tragen kam. In seinem Roman *Mafarka Il futurista* von 1910³³ entwarf Marinetti das Bild eines männlichen, sich selbst erzeugenden Giganten aus Stahl, der als hybride Verschmelzung von Mensch und Maschine dem neuen Zeitalter entsprechen sollte. Dieser imaginäre *superuomo* ist – als Variante des nietzscheanischen Übermenschen – eingebettet in die zwei großen Narrative des italienischen Futurismus: die unabdingbare Verabsolutierung des Fortschritts und das *risorgimento* (die Wiedergeburt der italienischen Nation).³⁴ Die Brechung der Körperrepräsentation der Bragalias unterlief hingegen diese Vorstellung eines stählernen Maschinenmenschen. Gezeigt wurden Körper ohne Grenzen, die gleichzeitig an- und abwesend waren und sich im Changieren ihres Ortes einer eindeutigen Identität entzogen. Mit diesen ätherischen Körpern ließ sich nicht in den Krieg ziehen, wie Marinetti dies in seinem *Dynamismus der freien Verse* imaginiert hatte. Das Körperbild erinnert an Umberto Boccionis *Seelenzustände I (Die Zurückbleibenden)* (Abb. 7), in denen die in den Umraum eingehenden Körper sich lediglich als verdichtete Ballungen aus einer Substanz herauszulösen scheinen, darin jedoch keine wirklich

33 Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka Il Futurista* [1910], dt. *Mafarka der Futurist. Afrikanischer Roman*, München 2004.

34 Vgl. Wolfgang Müller-Funk, Prophetie und Ekstase. Avantgarde als säkulare Erweckungsbewegung, in: Cornelia Klinger (Hg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004, S. 27–52, hier S. 43.

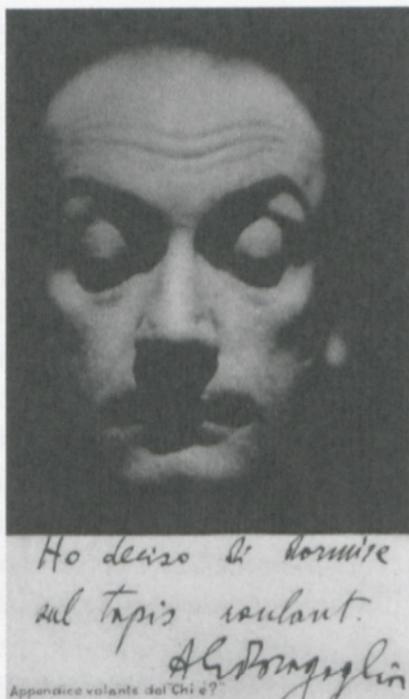


Abb. 7–8

greifbare Materialität und Plastizität erlangen. Diese Körper finden eine visuelle Analogie in spiritistischen Geisterfotografien, welche die Bragalias ab 1913 in parawissenschaftlichen Versuchen herstellten.

VII.

Stellt man sich angesichts dieser Bildproduktion die spätestens seit Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*³⁵ etablierte Frage nach der institutionellen Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben, so wird deutlich, dass mit *Leben* bei den Bragalias nur eines in der Potentialität gemeint sein konnte. Das dynamisierte reine Leben wurde als Utopie im gesellschaftlichen Subsystem der Kunst vorgestellt. Diese verwies ständig auf die Möglichkeitsform eines anderen Lebens, in

35 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.

36 Vgl. Müller-Funk 2004, S. 28.

dem eine immerwährende, entgrenzende Bewegung vollzogen werden kann.³⁶ Das Konzept vom Leben – abgeleitet von Henri Bergson – wurde darin monadenhaft und in essentieller Weise als Ideal von Bewegung gedacht und nicht als auszuführende Lebenspraxis. Damit zirkulierten die Bewegungs Fotografien in einer utopischen Welt der künstlerischen Manifeste. Die kurzen, in den Fotografien hingeworfenen Gesten des Alltäglichen waren keine sinnvollen Handlungen, sondern legitimierten sich allein über die Aktion in Bewegung und die Überwindung der analytischen Verwissenschaftlichung der Welt. Sie waren marginal gegenüber der monumentalen Geste und dem historischen Narrativ und sollten darin doch das Zukünftige durch das Randständige hindurch aufscheinen lassen. So bildete sich der Fotodynamismus in Bruchstücken, kurzen Dauern und Gesten als utopische Möglichkeitsform der Avantgarde heraus. Diese Bildproduktion konterkarierte das noch 1910 formulierte Programm der heroischen Phase des Futurismus: „Wir stehen auf dem Vorgebirge der Jahrhunderte! Warum sollen wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben, wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.“³⁷ Vor diesem Hintergrund transportierte eine Postkarte, die nach der Hauptphase der fotodynamischen Experimente 1914 entstand, ein regressives Moment. Sie zeigte ein schlaglichtartig ausgeleuchtetes Selbstporträt Anton Giulio Bragaglias mit geschlossenen Augen (Abb. 8). Die Bildunterschrift besagt: „Ich habe mich entschieden, auf einem Förderband zu schlafen.“³⁸ Die Bewegung war aus dem Bild in die Bildunterschrift gewandert. Der abgebildete Künstler imaginierte sich schlafend, dahindämmernd in einer immerwährenden, zirkulierenden Bewegung.

37 Übersetzt und wiederabgedruckt in Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders (Hg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde. 1909–1938, Stuttgart 1995, S. 5.

38 „Ho deciso di dormire sul tapis roulant.“ Anton Giulio Bragaglia, Selbstporträt, ca. 1914, Postkarte, Sammlung Malandrini, Florenz.

Bibliografie

- Mark Antliff, *The Fourth Dimension and Futurism. A Political Space*, in: *Art Bulletin* 82 (2000), H. 4, S. 720–733.
- Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde. 1909–1938*, Stuttgart 1995.
- Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980], Frankfurt a. M. 1985.
- *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990.
- Jean Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* Berlin 2008.
- André Bazin, *Ontologie des photographischen Bildes* [1945], in: ders., *Was ist Film?* Berlin 2004, S. 33–42.
- *Photographie: ‚représentant analogique‘, ‚analogon‘* (Sartre), in: Dudley Andrew, *The Ontology of a Fetish*, in: *Film Quarterly* 61 (2008), H. 4, S. 62–66.
- Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889.
- *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseins-tatsachen*, Hamburg 1994.
- Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista* [1913], in: Antonella Vigliani Bragaglia (Hg.), *Fotodinamismo Futurista*, Turin 1970, S. 13–53.
- Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey 1830–1904*, Chicago 1992.
- *Fantasmata des vivantes et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible*, in: *Etudes photographiques* 1 (1996), S. 40–55.
- Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.
- Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge 2002.
- *Zeitlichkeit, Speicherung, Lesbarkeit. Freud, Marey und der Film*, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin 2005, S. 280–313.
- Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998.
- Peter Geimer, *Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“*, in: ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 313–341.
- *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.
- Linda Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.
- Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1964.
- Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg 1996.
- Klaus Krüger, *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting¹ (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 133–163.

- Giovanni Lista, *L'Art Postal Futuriste*, Paris 1979.
- *Cinema e fotografia futurista*, Mailand 2001a.
- *Futurism & Photography*, London 2001b.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka der Futurist. Afrikanischer Roman*, München 2004.
- Christian Metz, *Photography and Fetish*, in: *October* 34 (1985), S. 81–90.
- Wolfgang Müller-Funk, *Prophetie und Ekstase. Avantgarde als säkulare Erweckungsbewegung*, in: Cornelia Klinger (Hg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004, S. 27–52.
- Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, München 1998.
- Brian Petri, *Boccioni and Bergson*, in: *The Burlington Magazine* 116 (1974), S. 140–147.
- Lake Price, *A Manual of Photographic Manipulation*, London 1858.
- Jesco von Puttkammer, *Illustrierte Chronik der Bewegungsdarstellung in der Photographie*, in: Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Sprung in die Zeit*, Ausst.-Kat. der Berlinischen Galerie, Berlin 1992, S. 231–242.
- Marlene Schnelle-Schneyder, *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, Marburg 1990.
- Henning Schmidgen (Hg.), *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin 2005.
- Astrit Schmidt-Burkhardt (Hg.), *Umberto Boccioni. Futuristische Malerei und Plastik (bildnerischer Dynamismus)*, Dresden 2002.
- Joel Snyder, *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung*, in: Geimer 2002, S. 142–170.
- Caroline Tisdall/ Angelo Bozzolla, *Bragaglia's Futurist Photodynamism*, in: *Studio International. Journal of Modern Art* 190 (1975), S. 12–16.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Anton Giulio und Arturo Bragaglia, *Salutando o Ritratto di A. Begant* (Grüßend oder Porträt von A. Begant), Verso Postkarte, Anfang Juli 1911, Centro Studi Bragaglia Rom, in: Antonella Vigliani Bragaglia (Hg.), *Fotodinamismo Futurista*, Turin 1970, Abb. 45.
- Abb. 2: Anton Giulio/Arturo Bragaglia, *Salutando* (Verbeugend), Fotografie auf Postkarte, Anfang Juli 1911. Centro Studi Bragaglia Rom. Hier Abb. des Silbergelatine-Abzugs, Gilman Paper Collection, New York, in: Giovanni Lista, *Futurism & Photography*, London 2001b, S. 31.
- Abb. 3: Antonio Giulio/Arturo Bragaglia, *Lo Schiaffo* (Die Ohrfeige), 1912, Centro Studi Bragaglia Rom, in: Antonella Vigliani Bragaglia (Hg.), *Fotodinamismo Futurista*, Turin 1970, Abb. 6.
- Abb. 4: Antonio Giulio/Arturo Bragaglia, *Ritratto polifisiognomico di Umberto Boccioni* (Polyphysiognomisches Porträt von Umberto Boccioni), 1912/13, Sammlung Calmarini Mailand, in: Giovanni Lista, *Futurism & Photography*, London 2001b, S. 30.
- Abb. 5: Etienne-Jules Marey, *Rennender und springender Soldat*, 1883, Collège de France.

Abb. 6: Etienne-Jules Marey, Analytische Chronofotografie, 1884, Collège de France.

Abb. 7: Umberto Boccioni, Stati d'animo - Quelli che restano (Seelenzustände - Die Zurückbleibenden), Öl auf Leinwand, 1911, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, in: Norbert Nobis, Der Lärm der Strasse. Italienischer Futurismus 1909-1918, Hannover 2001, S. 121.

Abb. 8: Anton Giulio Bragaglia, Autoritratto (Selbstporträt), Postkarte, 1914, Sammlung Malandrini Florenz, in: Giovanni Lista, Futurism & Photography, London 2001b, S. 22.