

Tableaus des Vergessens

Temporalität und produktive Krise bei Muybridge und Butler

VON
MARCEL FINKE

I. Einleitung: Fotografie, Körper und Vergessen

Als Medium zur Erzeugung und Speicherung von Sichtbarkeiten scheint die Fotografie das paradigmatische visuelle Mittel der Erinnerung. Die Ubiquität des fotografischen Bildes und dessen chronische Überproduktion können begriffen werden als materialisierter Wunsch einer retrospektiven Meisterung der Vergangenheit. Wider das Vergessen bewahren Fotografien Ausschnitte des Gewesenen, die sie als bestimmbare Momente isolieren und sichtbar machen. Jenes, was das fotografische Bild erfasst, scheint der Gefahr entgangen, seine ehemalige Präsenz fortwährend zu verlieren oder gänzlich dem Vergessen anheim zu fallen.

Im gleichen Maß wie Fotografien Stoffe für die Erinnerung liefern, formieren sie allerdings unser kulturelles und persönliches Gedächtnis. Diese Kraft des fotografischen Mediums resultiert nach Roland Barthes aus dessen besonderer Referenzialität, in der Anwesenheit und Vergangenheit in einer Art miteinander verknüpft sind, die er das »Es-ist-so-gewesen« nennt. Nicht handle es sich hierbei um einen beliebigen Aspekt einzelner Aufnahmen, sondern um das Wesen der Fotografie selbst.¹ Dieser Gedanke bildet das Zentrum seiner Meditationen über den Zusammenhang von fotografischen Bildern, Körpern und der (Un-)Möglichkeit des Erinnerns. Besonders eindrücklich findet sich jenes in dem Bemühen des Autors, mittels eingehender Betrachtung einer Fotografie seiner verstorbenen Mutter die Wahrheit ihrer Existenz zu rekapitulieren.² Für meine Überlegungen ist hier von Interesse, welche mediale Strategie Barthes für den Versuch erwägt, seinem Gedächtnis das Gedenken zu erleichtern: »Was Marey und Muybridge als *operatores* getan haben, das möchte ich als *spectator* erreichen: ich zerlege, ich vergrößere und,

1 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M. 2003, S. 86 f.

2 Barthes 2003, S. 110 f.

wenn man so sagen kann, *retardiere*, um die Zeit zu haben, endlich zu *wissen*.«³

Mit den Namen Marey und Muybridge werden im Zitat zwei komplexe Bildverfahren angesprochen, die Ende des 19. Jahrhunderts die Wechselbeziehungen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit, mithin jene von Visualisierung und Erinnerung auf medialer Grundlage, neu problematisierten. Primärer Gegenstand ihrer fotografischen Explorationen waren menschliche Körper in Bewegung. Obschon beide also einem ähnlichen Feld der Produktion von Bildern des Menschen zuzurechnen sind, beschränken sich die Reflexionen des vorliegenden Textes auf die umfangreichen Motorikstudien Eadweard Muybridges.

Die Bildtafeln Muybridges regen eine Lektüre an, die Barthes' Argumentation nicht nur auf den Kopf stellt, sondern gänzlich von deren blinden Flecken bestimmt ist. Sie bieten Gelegenheit, das fotografische Bild nicht von jenem »Es-ist-so-gewesen« her zu denken, das heißt von der medialen Vergegenwärtigung einer ehemals tatsächlich anwesenden Sache. Von der Sichtbarkeit gehen die folgenden Betrachtungen vielmehr über zum Nichtsichtbaren, vom Bild zum Intervall und letztlich vom Erinnern zum Vergessen. Muybridges Reihenaufnahmen basieren zudem auf einem ausgefeilten technischen Dispositiv, das Vorstellungen vom Körper reguliert. Die innere Logik jener Apparatur und die Behauptungen ihrer Bilder wiederum räumen die Möglichkeit ein, über die Konstruktion von Körperlichkeit in einem anderen Zusammenhang nachzudenken. Angesprochen sind hiermit Überlegungen zu einer feministischen Neuformulierung der Materie, die Judith Butler in ihrem Buch *Körper von Gewicht (Bodies that Matter)* formuliert hat.⁴

Zweifelsohne lässt sich vorläufig die Frage stellen, inwiefern es methodisch sinnvoll ist, einen derartigen Zusammenhang herzustellen. Worin kann der Nutzen einer wechselseitigen Betrachtung liegen, die Fotoalben des 19. Jahrhunderts auf theoretische Überlegungen zur Temporalität der Konstruktion treffen lässt? Mir scheint diese Konfrontation durchaus legitim: In *Körper von Gewicht* untersucht Butler, auf welche Art und Weise Körper kulturell signifikant und intelligibel gemacht werden. Die Konstruktion idealer Körperbilder, die identifikatorische Bezugnahmen erlauben, wird sowohl hinsichtlich ihrer Historizität betrachtet als auch im Bereich des sozialen Austauschs verankert. Die momentfotografischen Atlanten Muybridges wiederum leisteten einen gewichtigen vi-

3 Barthes 2003, S. 110. Hervorhebungen im Original.

4 Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M. 1997.

suellen Beitrag zur Verhandlung körperlicher Ideale. Sie sind Teil jener Produktion von Körpern, die Butler auf ihre Ausschlüsse und Diskriminierungen hin befragt. Zwar argumentieren beide auf unterschiedliche Weise zugunsten verschiedener Konzeptionen von Körperlichkeit und Materialität, das gemeinsame Gravitationszentrum ihrer Positionen bildet jedoch das prekäre Verhältnis von Zeitlichkeit und Kontingenz.

Diese Gegenüberstellung einer historischen Bildpraxis mit einer zeitgenössischen Theorie des geschlechtlich codierten Körpers verspricht für beide Pole Einsichten in deren jeweilige Logik. So ermöglichen Butlers Gedanken zur iterativen Struktur der Performativität eine kritische Analyse der Mediatisierung des Körpers bei Muybridge. Es wird sich damit zeigen lassen, inwiefern bereits die visuelle Strategie der Tableaus die Idee eines konsistenten Körpers naturalisiert. Dass diese Vorentscheidung aus der charakteristischen Verräumlichung temporaler Abläufe in den Bildserien resultiert, kann mit Hilfe von Butlers Kritik an einer mathematischen Konzeption der Zeit verdeutlicht werden. Im Gegenzug legt die Diskussion der Arbeiten Muybridges nahe, den Aspekten der Temporalität in der Theorie Butlers genauer nachzugehen. Als mustergültige Visualisierungen einer linearen Vorstellung von Zeit dienen die fotografischen Tafeln als Folie, vor der die Zeitlichkeit und die Kontingenz des Körperbildes reflektiert werden. Die mediale Produktion des Körpers durch diverse Formen der Wiederholung bei Muybridge verweist überdies auf die Notwendigkeit, nach der spezifischen Temporalität der Performativität bei Butler zu fragen. In diesem Zusammenhang soll skizziert werden, dass eine neue Konzeptualisierung von Zeit für die Autorin zwar grundlegend nötig ist, sie diesem Problem aber nur marginal nachgeht.

Darüber hinaus ermöglicht die Konfrontation beider Standpunkte die Skizze eines bildkritischen Ansatzes. Butlers Rede von der »produktiven Krise«⁵ aufgreifend wird eine Lesart vorgeschlagen, die in Muybridges Reihungen die inhärenten Momente des Scheiterns aufsucht. Der vorliegende Text beschränkt sich somit nicht darauf, die mediale Konstruktion eines scheinbar stabilen Körperbildes in den fotografischen Tafeln auszuweisen. Vielmehr verfolgt er die Absicht, auch die *de*konstruktiven Möglichkeiten jener visuellen Strategie zu beschreiben. Es wird zu zeigen versucht, inwiefern dem aufwendigen Versuch des Fotografen, an die Konsistenz des Körpers zu erinnern, immer schon die Virulenz dessen innewohnt, was er als Ausgeschlossenes notwendigerweise vergessen musste.

5 Butler 1997, S. 33.

II. Eadweard Muybridge: Kontingente Bilder und Wiederholung

Mit Muybridges Tafelwerk *Animal Locomotion* wurde Ende des 19. Jahrhunderts ein voluminöser Katalog menschlicher Motorik vorgelegt. In beinahe 20.000 Einzelbildern hielt der Fotograf darin Bewegungsabläufe von sowohl weiblichen als auch männlichen Protagonisten fest.⁶ Die enge Verbindung von avancierter Aufnahmetechnik und kalkulierter Visualisierungsstrategie hat daraufhin verschiedene Forschungsinteressen auf sich gezogen. Neben foto-, film- und technikgeschichtlichen Betrachtungen wurden seit den 1980er Jahren verstärkt auch Arbeiten vorgelegt, die nach der spezifischen Verfasstheit des Körperbildes fragen.⁷ Derartige Studien betonen entweder die Normativität der Darstellungen oder sie konstatieren Unterschiede in der Repräsentation der Geschlechter. Obgleich damit signifikante Aspekte der Fotoserien notiert sind, verbleiben jene Analysen zumeist auf der Oberfläche der Abbildungen und richten sich hauptsächlich auf das Sujet der einzelnen Tafeln.

In den kommenden Ausführungen soll deshalb eine entscheidende Umorientierung vorgenommen werden. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nunmehr weniger die einzelnen Fotografien und jenes, was sie explizit zeigen, das heißt die Evidenz ihrer Sichtbarkeit. Vielmehr werden die Reihen im Folgenden von den Intervallen her befragt, die sich als unbestimmbares Außen zwischen die Kader des Tableaus schieben.⁸ (Abb. 1) Obzwar somit etwas in den Blick rückt, das die Fotografien selbst nicht zur Anschauung bringen, ist es ratsam, zuerst die Methodik ihrer Erzeugung sowie die Logik ihrer Wirksamkeit darzulegen.

- 6 Insgesamt finden sich zirka 19347 Aufnahmen reproduziert, darunter 9283 Fotografien von weiblichen Modellen, die in 318 Tafeln angeordnet sind. Auf rund 226 Tafeln werden insgesamt 5632 Abbildungen von männlichen Akteuren gezeigt. Siehe: Muybridge, Eadweard: *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion* (1887). Hg. von Anita Ventura Mozley. London 1979.
- 7 Siehe u.a.: Williams, Linda: *Film Body. An Implantation of Perversions*. In: *Cine-Tracts*, 1981, Nr. 4, S. 19-36; Braun, Marta: *Muybridge's Scientific Fictions*. In: *Studies in Visual Communication*, vol. 10, 1984, Nr. 3, S. 2-21; Mileaf, Janine A.: *Poses for the Camera. Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure*. In: *American Art*, vol. 16, 2002, Nr. 3, S. 30-53.
- 8 Um die Serien besser beschreiben zu können, nehme ich folgende terminologische Unterscheidung vor: Wird von fotografischen Serien, Tafeln bzw. Tableaus gesprochen, ist stets der gesamte aufgezeichnete Bewegungsablauf innerhalb einer gemeinsamen Rahmung gemeint. Das fotografische Einzelbild wird mitunter als Kader oder Kadrierung bezeichnet. Die spatialen (bzw. eigentlich temporalen) Zäsuren zwischen den Einzelbildern werden Intervalle genannt.

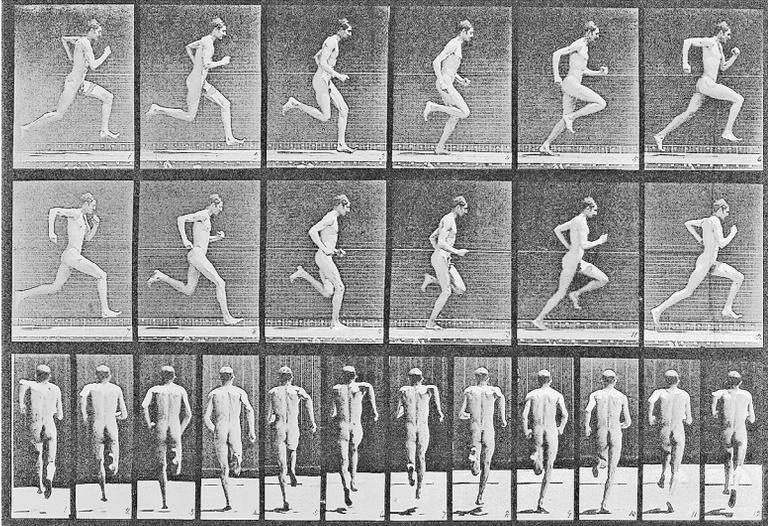


Abb. 1: Eadweard Muybridge: *A man sprinting*. Heliogravüre, 1887.
Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Wellcome Trust, London.

Die Logik der Apparatur: kontingente Schnitte

Die Aufnahmen für *Animal Locomotion* gingen aus Muybridges Zusammenarbeit mit der Universität von Pennsylvania hervor. Seit August 1883 entwickelte der Fotograf in engem Austausch mit einem wissenschaftlichen Gremium und Ingenieuren der Lehrinstitution seine Aufzeichnungsapparatur weiter, um etwa zehn Monate später mit ersten Versuchen zu beginnen.

Muybridges Freilichtlabor setzte sich aus drei maßgeblichen Teilen zusammen: einer Laufstrecke, einem dunklen Hintergrundschirm sowie einer Batterie aus 12 bzw. 24 reihengeschalteten Kameras. Die Auslöser der Fotoapparate waren über einen elektromagnetischen Kreislauf miteinander verbunden. In zuvor eingestellten zeitlichen Intervallen erfolgten Impulse, welche die Kameras dazu veranlassten, nacheinander jeweils ein Bild aufzuzeichnen. In diesem Umfeld bewegten sich die Modelle auf der Laufstrecke, die von dem gerasterten Fond hinterfangen und parallel zur Kamerabatterie ausgerichtet wurde.⁹ Die zeitlichen Abstände zwi-

9 Auf die Unterschiede zwischen so genannten parallelen und verkürzten Aufnahmen wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen. Während die Kameras im

schen den jeweiligen Einzelaufnahmen waren von gleicher Dauer, so dass der Bewegungsablauf in 12 bzw. 24 diskrete Momente segmentiert werden konnte. Mittels dieser Vorgehensweise zur Erzeugung fotografischer Reihenbilder wurde eine grundsätzliche strukturelle Ähnlichkeit zwischen den Kadrierungen erreicht. Dieses trifft sowohl innerhalb der abgeschlossenen Serien als auch innerhalb des gesamten Tafelwerks zu, da sich jedes Bildfeld aus den stets wiederkehrenden Grundkomponenten zusammensetzt. Hinsichtlich der internen Struktur der Tableaus in *Animal Locomotion* kann somit festgehalten werden, dass diese nach dem Prinzip des Autozitats funktionieren. Ihre wissenschaftliche Verdichtung stellt sich unter anderem deshalb ein, weil sie ihr eigenes System der Aufzeichnung unentwegt wiederholen. Daraus resultiert nunmehr auch die Vorstellung eines allgemeinen und konsistenten Raumes der Vermessbarkeit, der in Verbindung mit den verschiedenen Variablen der Zeit als neutraler, mathematischer Ort suggeriert wird (vgl. Abb. 1).

Mit diesem Aspekt der Gleichheit korrespondiert auf der anderen Seite eine Notwendigkeit der Variation, die aus *Animal Locomotion* von Anbeginn einen Katalog der Differenz macht. Dabei geht es weniger um die Unterschiede in den Darstellungen der Geschlechter, die man dem Bildatlas attestieren kann. Vielmehr sind Differenzierungen auf fundamentalere Ebene am Werk. Gemeinsam mit der diskreten Logik der fotografischen Apparatur ermöglichen diese überhaupt erst jene Form visueller Argumentation, von der die Bewegungsstudien gekennzeichnet sind. Dem motorischen Ablauf werden dafür einzelne Momente entzogen. Zwar liegen Intervalle gleicher Dauer zwischen diesen, die optischen Einschnitte allerdings sind kontingent: Es hätten auch beliebig andere sein können. Dennoch zeigt jeder Kader eines Tableaus nur *ein* distinktes Verhältnis der Körperteile zueinander. Der Bewegungseindruck resultiert letztlich daraus, dass sich diese Positionen des Körpers innerhalb der Serie sukzessive verändern. Somit ergibt sich der motorische Effekt nur bedingt aus den jeweiligen Körperkonfigurationen selbst. Er entsteht vielmehr durch das Nebeneinander der Einzelbilder. Dieser Verräumlichung eines temporalen Vorgangs entspricht die Suspendierung von Zeit und mit dieser das visuelle Aussetzen von Bewegung, die sich in die Unbestimmtheit des Intervalls verflüchtigt. Bewegung kann infolgedessen weder vom einzelnen Bild gezeigt, noch vom Betrachter tatsächlich

ersten Fall senkrecht zur Bewegungsrichtung standen, war der Aufnahmewinkel im anderen relativ variabel. Für Angaben zur Apparatur siehe: Muybridge, Eadweard: *Original Prospectus and Catalogue of Plates* (1886), in: Muybridge 1979, S. 1585-1597.

gesehen werden, sie lässt sich nurmehr anhand der aufgezeichneten Positionsunterschiede rekonstruieren.¹⁰

Muybridges Unternehmung ist als komplexe Praxis der visuellen Isolierung zu verstehen. Die damit erzeugten Fotografien dienen gleichermaßen der Sichtbarmachung wie der Fixierung von Körpern. Im Anschluss soll gezeigt werden, inwiefern diese Art der Mediatisierung des Körpers dessen Form zu sichern sucht und im selben Zug Vorstellungen von Materialität formiert bzw. Einfluss auf jene Körperlichkeit nimmt, die in den Bildern behauptet wird.

Sichtbarkeit des Körpers: konkrete Materialitäten

Aus der gleichmäßigen Rhythmisierung der analytischen Einschnitte in den motorischen Prozess sowie der Mathematisierung des Bildes resultiert bei Muybridge letztlich die Logifizierung der Bewegung. Mit dieser geht zudem deren Homogenisierung einher, insofern sie mechanisch in abstandsgleiche Momente zergliedert wird. Den Bildtafeln liegt somit eine Konzeption von Zeitlichkeit zugrunde, die auf einer linearen Abfolge temporaler Einheiten beruht.¹¹ Jeder einzelne Kader ist in diesem Sinn als konkreter Zeitpunkt adressierbar, dem ein stationärer Zustand des Körpers entspricht. Die phasenfotografischen Aufnahmen zeigen keine eigentlichen Posen, sondern bewegungsimmanente Positionen. (Abb. 2) Diese wiederum scheinen allein durch das intentionlose Agieren der Apparatur aus der Unzahl möglicher Lagen während der aufgezeichneten Aktion herausgelöst. Die Bilder bezeugen folglich mit gewisser Autorität einen Körper, der in seiner anatomischen Form jederzeit vermessbar und hinsichtlich seiner Materialität konkret ist.¹²

Die Kontingenz des Schnittes in den Bewegungsfluss dient dabei als wesentliches Argument. So bürden die Beliebigkeit des Zugriffs durch die Kamera und der Eindruck des Unarrangierten für den Zustand einer immerwährenden Eindeutigkeit des Körpers. Indem dieser im Bild me-

10 Zur Logik des kontingenten Schnitts, der Mathematisierung oder Modularisierung bei Muybridge siehe u.a.: Deleuze, Gilles: *Bewegungs-Bild. Kino I.* Frankfurt/M. 1997, S. 18-21; Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur.* Frankfurt/M. 2002, S. 115-123.

11 Siehe: Burckhardt, Martin: *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung.* Frankfurt/M. 1997, S. 246-270; hier S. 267.

12 Ausführlichere Überlegungen zum Verhältnis von Apparatur und Körper bei Muybridge in: Finke, Marcel: »Figures fucking ...«. Muybridges Ringer und der bewegte Körper bei Francis Bacon. In: Barbara Lange (Hg.): *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne.* Berlin 2006, S. 143-161.

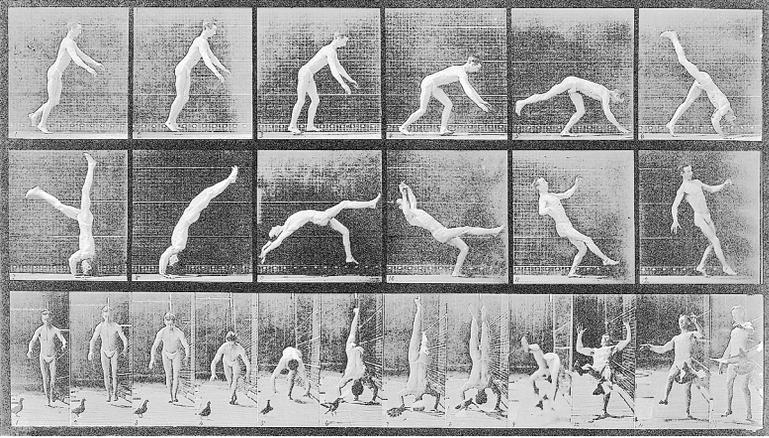


Abb. 2: Eadweard Muybridge: A man performing a forward flip. Heliogravüre, 1887. Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Wellcome Trust, London.

dial immobilisiert wird, suspendiert Muybridge die Bewegung. Er entkräftet damit jenes Element, das die formale Kohärenz und die Gestalt des Körpers beständig aufzulösen scheint. Die Aufnahmen liefern demzufolge visuelle Fakten für die Konsolidierung einer bestimmten Vorstellung körperlicher Materialität. Muybridges Momentaufnahmen setzen nämlich nicht nur den Wandel aus, sondern visualisieren zuvor nicht registrierbare Zustände. Sie erweitern das Feld des Visuellen in nie gesehene Bereiche. Und genau deshalb, weil deren Ausschnitte kontingent sind, belegen sie scheinbar einen Körper permanenter Konsistenz, dessen Form endgültig fixiert wird. Sein Aufnahmeverfahren zielt insofern auf eine Definition der Materialität des Körpers als nichtkontingenter Form. Paradoxerweise setzt er dazu kontingente Schnitte in der Zeit, um die Beständigkeit dieser Form zu belegen. Letztlich verdeutlicht der Fotograf den Körper, indem er ihn von der Undeutlichkeit der Bewegung abstrahiert.

Dass Muybridge dadurch Phänomene optisch zugänglich machte, die sich dem bloßen Auge zuvor entzogen, wird von der Literatur zu Recht immer wieder betont. Wie im Folgenden allerdings gezeigt wird, beruht diese Erschließung neuer Zonen der Sichtbarkeit wiederum selbst auf einer Praxis des Ausschlusses.

Optisch-Unbewusstes: Intervalle und Vergessen

Mit indirektem Verweis auf die Bewegungsstudien Muybridges hält Walter Benjamin in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz fest, dass zur fotografischen Kamera eine andere Natur spreche als zum menschlichen Auge. Die medialen Möglichkeiten anzeigend prägt er einen Begriff, den ich für meine Untersuchung fruchtbar machen möchte. Benjamin formuliert folgendermaßen:

Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, [...] ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom *Optisch-Unbewußten* erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.¹³

Jene Bereiche, die mittels technischer Medien sichtbar gemacht werden können, gleichwohl sie einem zuvor ›blinden‹ Feld angehörten, bezeichnet er als das Optisch-Unbewusste: Eine *terra incognita*, die der Blick dank Apparat neu besiedeln kann. Dieser Sichtweise entgeht jedoch, dass Muybridges Bilder, um überhaupt etwas derartig zu zeigen, unentwegt ihr eigenes Optisch-Unbewusstes produzieren müssen. Benjamins Terminus soll daher gewissermaßen radikalisiert werden. Er bezeichnet jenes, das sich seiner Visualisierung *unentwegt* und *notwendigerweise* entzieht.

Das oben skizzierte Aufnahmeverfahren erzeugt durch die Segmentierung von Zeit in diskrete Punkte ein Außen der fotografischen Wahrnehmung. Gekennzeichnet als Intervall ist es aber kein Abfallprodukt jener Prozedur, sondern dessen absolute Notwendigkeit. Ohne die Intervalle sind die Motorikstudien schlechterdings undenkbar. Als strukturelles Element sind sie nicht tilgbar ohne gleichzeitig jenes, was sie als konstitutives Außen ermöglichen, mit zu tilgen. Die Intervalle bleiben jedoch notorisch unbelichtet und beherbergen insofern einen Bereich unzähliger, nicht gemachter Bilder. Denn dieser Versuch, Bewegung fotografisch zu konservieren, wird stets von der Ausschließung all jener Möglichkeiten begleitet, die sich nicht in das Medium eingetragen haben. Die Sichtbarkeit der Einzelbilder kann daher nur um den Preis der Erzeugung einer fundamentalen Zone der Unsichtbarkeit gelingen. Diese wiederum organisiert die Serien, ohne je selbst zur Anschauung zu kom-

13 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M. 2003, S. 36. Hervorhebung M. F.

men. Die Auflösung jenes Optisch-Unbewussten bleibt dauerhaft unmöglich, einerlei wie viele Einzelbilder vorliegen und egal wie kurz die zeitlichen Abstände zwischen den Aufnahmen sind. Selbst infinitesimal angenähert, drängt sich immerzu die Unbestimmbarkeit des Intervalls dazwischen. Somit belegt zwar die Kontingenz des Schnittes durch den Bewegungsfluss einerseits die Konsistenz des Körpers, andererseits aber produziert sie im selben Augenblick einen Bereich unartikulierter Möglichkeiten, der umgekehrt an die Kontingenz des Sichtbaren selbst erinnert. Der phänomenale Status des Intervalls ist jener der Negativität, sein Modus des Gedächtnisses ist jener des Vergessens. Zum einen erscheint es ausschließlich indirekt, das heißt auf Basis jener (Bild-)Phänomene, die es befähigt. Zum anderen gipfelt die Affirmativität und Evidenz des sichtbaren Bildes in einer Art visueller Amnesie, insofern das Intervall den fortwährenden Entzug des Erinnerns figuriert.

Die Bildtafeln unterliegen folglich einem Phantasma, das Henri Bergson als »kinematografische Illusion«¹⁴ verrufen hat. Er kritisiert damit die Auflösung von Prozessen des Werdens in punktuelle Zustände und die Zerlegung der Dauer in singuläre Momente. Prägnant formuliert er diese Problematik folgendermaßen: »Die Bewegung entschlüpft in das Intervall, weil jeder Versuch, Veränderung aus Zuständen zu rekonstruieren, die sinnlose Voraussetzung einschließt, Bewegung bestehe aus Unbewegtheiten.«¹⁵

Exakt hierin ist das Verfahren Muybridges zu erkennen, zumal dann, wenn man Bergsons Hinweis auf die Kinematografie wörtlich nimmt. Denn als Beleg für die Richtigkeit seiner in *Animal Locomotion* seriell angeordneten Kader diente deren Resynthese, das heißt eine Art filmischer Projektion. Indem aber die Bilder des Körpers (re-)animiert werden, werden die Intervalle selbst unsichtbar, das Vergessene somit gänzlich vergessen gemacht.

Ununterscheidbarkeit: Resynthesierung von Momenten

Bereits seit Ende der 1870er Jahre nutzte Muybridge eine Apparatur namens *Zoopraxiscope*, um die analytischen Einzelkader als Bewegungsillusion zu projizieren. Die im Layout des Tableaus linear abfolgenden Momentaufnahmen mussten dazu in einem Zirkel angeordnet und auf einer rotierbaren Glasscheibe befestigt werden. (Abb. 3) Infolgedessen wurden die beiden Enden der fotografischen Reihe zusammengeschlos-

14 Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung. Zürich 1967, S. 303.

15 Bergson 1967, S. 305.

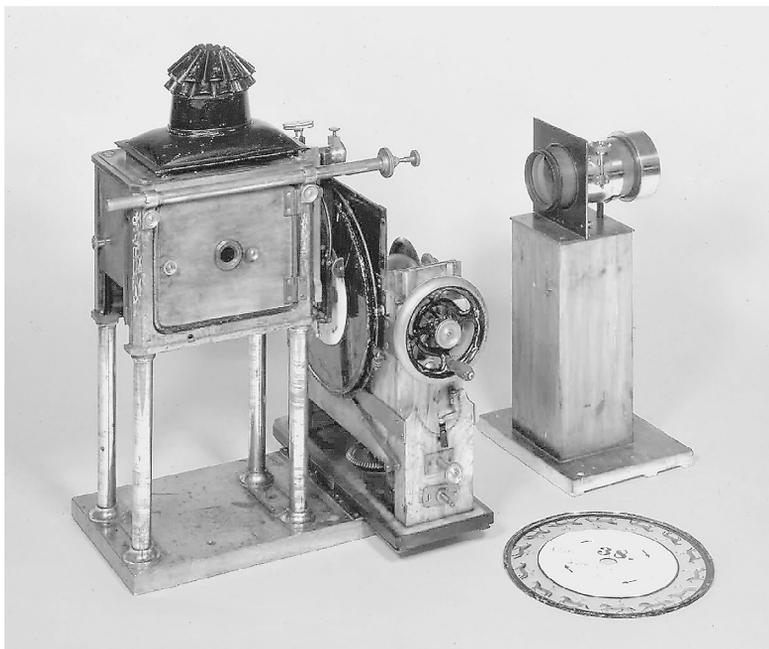


Abb. 3: Muybridges Zoopraxiscope. 1880er Jahre. Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Kingston Museum, Kingston.

sen, wodurch Muybridge die vormals offene Bewegung in einen endlosen Kreislauf überführte.¹⁶ Um die Resynthese der isolierten Positionen generell zu ermöglichen, mussten die zeitlichen Intervalle der Aufzeichnungsmechanik mit jener der Projektionsvorrichtung korrespondieren. Eben deshalb war es nötig, die Bewegung durch ihre Zerlegung in einheitliche Momente zu harmonisieren. Eine gleichmäßige (Re-)Animation der Kader konnte nur auf diese Weise gewährleistet werden. Während diese Art der Harmonisierung notwendige Bedingung war, weisen einige der Bildtafeln eine zweite auf, welche die Problematik der ersten vor Augen führt.

16 Die Bemerkungen zum Zoopraxiscope bleiben auf diese Kürze beschränkt. Weiterführende Informationen und zahlreiche Abbildungen in: Eadweard Muybridge. The Kingston Museum Bequest. Hg. von Stephen Herbert. Kingston Museum and Heritage Service. Hastings 2004, S. 63-145; Muybridge, Eadweard: Descriptive Zoopraxography or the Science of Animal Locomotion Made Popular. Pennsylvania 1893.

In ihrer Auseinandersetzung mit Aspekten der Bildedition bei Muybridge hat Marta Braun mehrfach auf dessen Neigung zur gefälligen Anpassung der Serien hingewiesen. Sie stellt heraus, dass im Publikationsdruck manipulative Eingriffe vor allem hinsichtlich der Ordnung der Einzelaufnahmen zur Reihung feststellbar sind. Bei der Kompilation der Tableaus wurden nämlich auf verschiedene Weise Diskrepanzen in der Abfolge der Kader ausgeglichen.¹⁷

Die Frage ist nun, ob es sich hierbei allein um ein ästhetisierendes Verfahren handelt, das einer zeitgenössischen Editionspraxis entspricht und den Betrachtenden eine ansprechende Publikation garantieren möchte. Könnte es nicht sein, dass Muybridge damit auf eine grundsätzliche und seinem Projekt inhärente Dynamik reagiert, die dessen fotografische Zeugnisse von vornherein irritiert? Obschon andernorts und gegen Braun festgehalten wurde, dass die Beispiele für Manipulationen marginal seien,¹⁸ schlage ich vor, diese Formen der Harmonisierung als ein Symptom für die Regulierung dessen zu betrachten, das aus der Negativität des Intervalls drängt. Es wäre mithin Kennzeichen einer konstitutiven Unsicherheit, die der Struktur der Bildserien selbst entspringt. Deutlich wird hierbei, worauf Muybridges Unternehmung zielt: Das motorische Geschehen soll als vorhersagbarer Zyklus dargestellt werden, aus dem alle heterogenen Momente ausgeschlossen sind; ein Kreislauf überdies, der sich günstigstenfalls nahtlos wiederholen und endlos reproduzieren lässt. Dieser von Muybridge selbst als »round movement«¹⁹ bezeichnete Verlauf eignet sich nicht nur besonders für die Resynthese im *Zoopraxiscope*. Vielmehr reduziert er den Eindruck der Kontingenz der einzelnen Körperhaltungen. Je gleichförmiger die Bewegungszusammenhänge sind, desto folgerichtiger reihen sich die einzelnen Kader aneinander und desto stringenter scheint das Kausalverhältnis zwischen den Folgepositionen. Was in den Einzelaufnahmen mitunter als kuriose oder gar unvorstellbare Position im Raum wirkt, beweist sich in der Animation als logisches Glied einer in seine Bestandteile zerlegten Bewegung (vgl.

17 So werden beispielsweise ähnliche Aufnahmefolgen miteinander kombiniert, um eine gelungene Serie zusammenzustellen. Ferner finden sich gelegentlich variierende Breiten der Bildfelder, wodurch Leerstellen in der Chronologie der Phasen optisch getilgt werden. Siehe dazu: Braun 1984, S. 5; Braun, Marta: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago 1992, S. 231-255.

18 *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*. Hg. von Phillip Prodger. Cantor Center for Visual Arts. Oxford 2003, S. 209 f.

19 Muybridge 1979, S. 1588. Auf andere, nicht-zyklische Abläufe, die ebenfalls in *Animal Locomotion* zu finden sind, geht er in seinen Äußerungen über Bewegungsarten nicht näher ein.

Abb. 2). Deren Konstruiertheit wiederum wird allein in der Störung offenbar, das heißt durch das unfügliche Wirken der temporalen Zäsur, die sich als kurzzeitige Stockung in der Projektion anzeigt.

Die Resynthese der Einzelbilder überführt die Kontingenz der Momente in einen Beweis für die Kausalität ihrer Abfolge. Gleichzeitig bringt sie eine paradoxe Wendung mit sich: Denn wird die Korrektheit der Phasenbilder durch eine homogene Bewegungssillusion qua Projektion belegt, wird erneut jene prekäre Körperlichkeit hervorgebracht, die in den Bildserien beherrschbar schien. Die sichtbar gemachten Zustände des isolierten Körpers werden abermals verundeutlicht. Insofern ist die Animation der Beleg für die Exaktheit einer visuellen Praxis sowie deren gleichzeitige Negation. Zwar wird in der filmischen (Re-)Mobilisierung die Existenz des Intervalls weitgehend vergessen gemacht, doch kann der Körper dann nurmehr als flüchtiger erinnert werden. Jenes Konzept von Körperlichkeit, zu dessen Wirksamkeit Muybridges Tableaus beitragen, ist damit als prinzipiell beunruhigt und instabil charakterisiert. In unserem Fall entlarvt sich dadurch zudem der Beitrag, den die mediale Zurichtung des Körpers für die Konzeptualisierung von Materialität leistet.

Eine Passage, in der sich Judith Butler nicht auf die Momentaufnahmen Muybridges bezieht, aber dennoch dessen Unternehmung evoziert, dient dazu, die Ausführungen zur Bildpraxis zu Ende zu bringen und auf die anschließenden Erörterungen vorauszuweisen. Denn in ihrer Einleitung zu *Körper von Gewicht* entwirft sie ihr Programm, das mit ›Reformulierung der Materialität von Körpern‹ überschrieben werden kann. Worauf Butler abzielt, fasst sie in die folgenden Worte: »In diesem Sinn wird, was die Fixiertheit des Körpers, was seine Konturen und Bewegungen ausmacht, etwas ganz und gar Materielles sein, aber die Materialität wird als die Wirkung von Macht, als die produktivste Wirkung von Macht überhaupt, neu gedacht werden.«²⁰

Dieses Zitat räumt die Möglichkeit ein, in den kommenden Abschnitten auf jene Prozesse genauer einzugehen, deren Effekte die Vorstellungen und Erfahrungen von Materialität regulieren. Von Interesse ist dieses, weil sich Butlers Begriff ›Macht‹ im Fall von *Animal Locomotion* als fotografisches Dispositiv übersetzen ließe, das jenen Körper erzeugt und reglementiert, auf den es sich bezieht.

20 Butler 1997, S. 22.

III. Judith Butler: Kontingente Körper und Wiederholung

Der Abschnitt über das fotografische Verfahren Muybridges betrachtete vorrangig das Wechselverhältnis von Apparatur und Körper. Die Veräumlichung temporaler Vorgänge ist dabei als Strategie kritisiert worden, deren Logik auf einer Linearisierung von Zeitlichkeit basiert, insofern ihr die Idee einer sukzessiven Abfolge isolierbarer Momente zugrunde liegt. Fragen der Temporalität wurden wiederholt angedeutet, und es gilt diese im Folgenden mit Blick auf Judith Butler erneut aufzugreifen. Das gilt umso mehr, als die Beispiele dafür in Butlers Texten äußerst mannigfaltig sind. Zu nennen wären nicht allein ihre Überlegungen zur Historizität regulierender Schemata oder zur Geschichtlichkeit des Diskurses. Es betrifft das Nachdenken über Supplementarität ebenso wie ihre Diskussion der Temporalität des illokutionären Aktes. Ja, der Begriff der Konstruktion selbst und dessen Bindung an das Konzept der Performativität ist von Anbeginn temporal ausgerichtet, insbesondere dann, wenn Butler Performativität als iterative Praxis definiert.

Logik der Konstruktion: Temporalität

Butler selbst lässt keinen Zweifel an der Notwendigkeit einer Thematisierung von Temporalität, auch wenn sie dies in ihren Schriften nicht erschöpfend durchführt. In einer der umfangreichsten Fußnoten zu ihrem Text *Körper von Gewicht* unterstreicht die Autorin die Dringlichkeit einer solchen Erörterung. Eingebettet in Aussagen zu generellen Problemen der Konzeptualisierung von Zeit bringt sie dies mit folgenden Worten zum Ausdruck: »Wer argumentiert, Konstruktion sei grundlegend eine Angelegenheit der Wiederholung, macht die zeitliche Modalität der Konstruktion zu einer Priorität.«²¹ Man darf dieses Zitat wohl als Aufforderung verstehen, sich mit der Stellung der Temporalität in ihrer eigenen Theorie zu befassen. Dazu bietet es sich an, einen Blick darauf zu werfen, in welchem Zusammenhang die Autorin explizit auf den Aspekt der Zeit zu sprechen kommt.

In *Körper von Gewicht* findet man einschlägige Anmerkungen bereits im einführenden Kapitel. Hergeleitet werden diese durch Butlers Überlegungen zur Konstruktion sowie ihren Vorschlag, Materie nicht mehr als vorgängige Substanz zu verstehen, sondern als einen Prozess der Materialisierung.²² Dem schließt sich eine kurze Passage an, in der die Auto-

21 Butler 1997, S. 338, Anm. 10.

22 Butler 1997, S. 31 f.

rin zwei Aussagen trifft, die sowohl für sie selbst zentral sind, als auch für meine Analyse den Leitfaden abgeben: I. Die Konstruktion sei in zwei Hinsichten temporal definiert. Zum einen als etwas, das *in* der Zeit stattfindet, und zum anderen als ein *in sich* zeitlicher Prozess, der auf einer Logik der Wiederholung basiert. II. Dieser Prozess wiederum konstituiere Materialität qua Wiederholung, welche im selben Zug aber auch die »de-konstituierende Möglichkeit« eben jener Materialität darstelle, die sie erwirkt.²³ Was an dieser Stelle zunächst interessiert, ist die Tatsache, dass diesen beiden Thesen jeweils eine längere Anmerkung folgt, die nicht in den Haupttext integriert ist. Gleichwohl stellen sie jene Orte dar, an denen eine Diskussion der Temporalität bei Butler beginnen kann.

In der zweiten dieser Fußnoten macht sie sich nämlich Gedanken über den Begriff der Zeitlichkeit selbst. Butler beginnt damit, ein bestimmtes Verständnis zu problematisieren, das an die Linearität der Momentaufnahmen Muybridges erinnert. Die Autorin kritisiert an diesem »mathematischen Modell« die Konzeption der Dauer als einer simplen Abfolge von differenzierbaren Momenten und setzt es mit einer Verräumlichung von Zeit gleich.²⁴ Indem sie den Begriff ›Moment‹ in diesem Kontext stets typografisch relativiert, insofern dieser in Anführungszeichen gesetzt ist, unterstreicht sie ihre Forderung, darunter keine gleichwertigen Zeiteinheiten zu verstehen. Darüber hinaus fragt Butler, ob es nicht sogar möglich sei, dass die Idee des Moments an sich die »rückblickende Phantasie einer mathematischen Beherrschung« darstelle, »die der ununterbrochenen Dauer der Vergangenheit auferlegt« werde.²⁵ Es scheint ihrer Auffassung von Konstruktion somit eine Form der Temporalität zugrunde zu liegen, die von einer herkömmlichen Chronologie abweicht. Zu ermitteln bleibt dann jedoch, welcher Art diese ist, und vor allen Dingen, welche Konsequenzen daraus für ihre Theorie der Performativität resultieren. Im Anschluss möchte ich deshalb auf Butlers Begriff der Wiederholung sowie dessen produktive Wirkung eingehen, die sie als Materialisation oder Sedimentierung bezeichnet.

Sedimentierung des Körpers: kontingente Materialitäten

Insofern Butlers performativitätstheoretischer Ansatz im weitesten Sinn über Vollzüge nachdenkt, lassen sich hinsichtlich des Aspekts der Wiederholung mindestens drei Ebenen ausmachen, auf denen dieser zum

23 Butler 1997, S. 32 f.

24 Butler 1997, S. 337, Anm. 10.

25 Butler 1997, S. 338, Anm. 10.

Tragen kommt. Zum einen betrifft er das Subjekt, welches einen Akt ausführt, zum anderen den Akt an sich, der wiederholt wird. Darüber hinaus rückt die Möglichkeit der Wiederholbarkeit selbst in den Fokus. Hinsichtlich dieser drei Gesichtspunkte sind die temporalen Argumente der Autorin herauszustellen.

Hatte Butler an anderer Stelle die Verräumlichung von Zeitlichkeit als Beherrschungsphantasie angegriffen, nimmt sie mit Bezug auf das Subjekt eine Korrektur vor, die Identität nicht mehr als stabilen Ort figuriert. Vielmehr verweist sie auf die Prozesshaftigkeit ihrer Konstruktion. Bereits in *Das Unbehagen der Geschlechter (Gender Trouble)* ist diese Umorientierung deutlich notiert:

Ist also die Grundlage der geschlechtlich bestimmten Identität keine scheinbar bruchlose Identität, sondern die stilisierte Wiederholung von Akten in der Zeit, so verschiebt sich die räumliche Metapher vom ›Grund‹ und enthüllt sich [...] als durch die Geschlechtsidentität bestimmte Verkörperung der Zeit [...].²⁶

An dieser Stelle äußert sich die Autorin jedoch noch nicht zur Temporalität jener Akte, die durch ihre Reiteration den Effekt des ›Grundes‹ erzeugen. Überdies gibt Butler jenen Handlungen eine theatralische Note, insofern sie zunächst von Publikum und Schauspieler spricht, die gleichermaßen der Wirksamkeit der Performativität erliegen. Allerdings werden von ihr andernorts zahlreiche Präzisierungen diesbezüglich vorgenommen, insbesondere in jener Passage über die Zeitlichkeit der Konstruktion, die bereits oben angesprochen wurde. Dort macht sie deutlich, dass weder ein vereinzelter Akt genüge, um den materiellen Effekt der Identität zu erwirken, noch die Wiederholung von Akten ein kausaler Prozess sei, welcher a) in der Intention eines Subjektes aufgehe oder b) vollends determinierte Wirkungen zeitige.²⁷

Wiederum schließt sich hier eine längere Fußnote an, in der Butler nun auf den Zusammenhang von Akt und Wiederholung eingeht. Sie legt zunächst ein Verständnis dar, welches ihrer Meinung nach zurückgewiesen werden müsse. Denn zwar könnten Akte wiederholt werden, so Butler, es sei aber nicht davon auszugehen, dass diese in der Wieder-

26 Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M. 1993, S. 207.

27 Butler 1997, S. 32. Siehe auch ihre frühen Ausführungen in: Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie* (1988). In: Uwe Wirth: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M. 2002, S. 301-320.

holung mit sich selbst identisch blieben. Der Aspekt der Zeit wäre dem Akt in solchem Fall äußerlich.²⁸

Dem entgegengesetzt argumentiert sie, dass bereits dem Akt an sich eine Logik der Wiederholung eignet, dieser somit eine Verschränkung dreier Temporalitäten aufweist. Ihre Ausführungen betreffen dabei die Wiederholung des Aktes sowie den Akt *als* Wiederholung. Oder anders: das spezifisch Performative am Akt betrifft dessen gegenwärtige Ausführung ebenso wie dessen notwendigen Rekurs auf eine ihm vorgängige Kette anderer Akte, das heißt dessen Zitathaftigkeit, die gleichermaßen seine zukünftige Wiederholbarkeit garantiert. In ihm kreuzen sich insofern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.²⁹ Wenn aber nun Identität der materielle Effekt einer Wiederholung von Akten ist und Akte selbst Formen der Wiederholung sind, dann resultiert die Wirkung der Konstruktion aus einer Wiederholung von Wiederholungen, die gleichermaßen *in* der Zeit abläuft.

Die temporale Struktur der Performativität ist demnach eine weit komplexere als jene der Chronologie. Um diesen Aspekt anzudeuten, verweist Butler zumindest in *Körper von Gewicht* an den neuralgischen Stellen wiederholt auf Derridas Begriff der Iterabilität. Angesprochen ist damit keine Form simpler Repetition, sondern der Gedanke der Wiederholbarkeit selbst.³⁰ Worauf die Autorin hiermit referiert, ist Folgendes: einerseits auf die chronische Anwesenheit des Vergangenen im Gegenwärtigen, andererseits auf den Umstand, dass Iterabilität nicht auf die Verräumlichung von Zeit angewiesen sei. Das von ihr gescholtene »mathematische Modell« kommt hier aus Gründen nicht zum Zug, die ich weiter unten diskutieren werde. An dieser Stelle genügt es, auf die Konsequenzen für die Konzeption von Körperlichkeit hinzudeuten.

Konträr zu Muybridges *Animal Locomotion* plädiert Butler für die Kontingenz der Materialität des Körpers. Ersterer gewährleistet mit Hilfe der fotografischen Fixierung eines Körpers im Übergang die Verfestigung der Kontur. Infolge der Suspendierung von Zeit garantieren die Bilder dessen konkrete Materialität. Hingegen ist es gerade die Betonung der Temporalität, die bei Butler die kontingente Verfasstheit des Körpers deutlich werden lässt. Auf der Basis der Performativität als Iteration ist der Körper dann nicht als statischer Zustand zu begreifen. Dessen Materialität ist keine vorgängige Substanz, sondern ein Ablagern von Zeit. Dieser als Sedimentierung bezeichnete Vorgang produziert nach Butler

28 Butler 1997, S. 337, Anm. 9.

29 Butler, Judith: *Hass spricht*. Zur Politik des Performativen. Berlin 1998, S. 12.

30 Butler 1997, S. 338, Anm. 10.

allererst einen ontologischen Effekt, der nachträglich als Materie gesetzt werde.³¹ Dass die Hervorbringung jener Wirkung nicht unproblematisch ist, wird von der Autorin immerzu betont:

›Materialität‹ tritt nur dann in Erscheinung, wenn ihr kontingent konstituierter Status durch den Diskurs gelöscht, verborgen, verdeckt wird. Materialität ist die unkenntlich gewordene Wirkung der Macht. [...] In diesem Sinn kann Materialisierung als die sedimentierende Wirkung einer regulierten Wiederholbarkeit beschrieben werden.³²

Butlers Kritik setzt somit vorrangig an dem Umstand an, dass die Sedimentierung Wirkungen zeitigt, zugleich jedoch ausblendet, wie diese *erwirkt* werden. Der kontingente Status der Materialität wird insofern verdeckt, als die prekäre Zeitlichkeit ihrer Konstruktion vergessen bleibt. In diesem Sinn spricht sie deshalb davon, dass man es hier mit einem »vorläufigen Versagen der Erinnerung«³³ zu tun habe. Mit Rekurs auf Jacques Lacan weist sie dann auf zwei Aspekte hin, die den Zusammenhang von Wiederholung und Vergessen charakterisieren: Zum einen sei die Wiederholung stets Wiederholung von etwas, das nicht erinnert werden kann. Zum anderen sei es dieses Nichterinnerbare oder Vergessene, das die Wiederholung generell antreibe. Die zwanghafte Permanenz der Performativität gründet demgemäß in jenem, was von der Konstruktion selbst nicht erfasst wird.³⁴ Eine Diskussion dieses Ausgeschlossenen bzw. des konstitutiven Außen soll nun jenes zur Sprache bringen, was als Vergessenes die Konstruktion sowohl befähigt und antreibt als auch selbst immer wieder irritiert.

Unbewusstes der Konstruktion: Intervalle und Ausschluss

In ihren Erörterungen zum Verhältnis von Konstruktivismus und Essentialismus weist Butler darauf hin, dass sie zwar über die Konstruktion von Identität und Materialität nachdenke, mit dem Ausschluss allerdings ein Aspekt auftrete, der die Position des Konstruktivismus überschreite. Die Thematisierung des Ausschlusses führe nämlich ein *dekonstruktivistisches* Argument ein.³⁵

31 Butler 1997, S. 21, 32, 39; Butler 1998, S. 74 f.; Butler 2002, S. 310.

32 Butler 1997, S. 345 f., Anm. 33.

33 Butler 1997, S. 337, Anm. 9.

34 Butler 1997, S. 342 f., Anm. 21.

35 Butler 1997, S. 30.

Ihre These vom konstitutiven Außen darf deshalb als zentraler Gedanke verstanden werden. Jedoch tritt dieser auf wenigstens zwei Ebenen auf: einmal im Fall des Abjekten bzw. Verworfenen, ein anderes Mal im Zusammenhang mit der Wiederholung, in dem sie auf den Begriff des Intervalls eingeht. Während das Abjekte als Zone oder »Ort gefürchteter Identifikationen«³⁶ bezeichnet wird, das heißt oft in räumlichen Metaphern gefasst ist, wird mit dem Intervall gerade das Verhältnis von Räumlichkeit und Zeitlichkeit problematisiert. Beiden ist eine gegenläufige Logik eigen, weil sie die negativen aber konstitutiven Bedingungen für etwas darstellen, dem sie im selben Zug seine dekonstituierende Möglichkeit eintragen. Mit Blick auf das, was über die Relevanz des Intervalls für Muybridges Fotografien festgehalten wurde, wird im Folgenden nur auf das eingegangen, was Butler über die Beschaffenheit dieses Dazwischen aussagt.

In *Körper von Gewicht* wird man dahingehend wenig fündig. Vielmehr ist es nötig, zunächst auf einen früheren Text zurückzugreifen. Es kommt gelegen, dass Butler ihre Ausführungen zum Intervall dort mit einer Reflektion zum zwanghaften Charakter der Wiederholung verknüpft, wie er oben bereits angedeutet wurde. Mit Bezug auf die Konstituierung von Identität hält sie fest: »That there is a need for a *repetition* at all is a sign that identity is not self-identical. It requires to be instituted again and again, which is to say that it runs the risk of *becoming de-instituted at every interval*.«³⁷ Der Begriff des Intervalls ist an dieser Stelle noch unpräzise. Er könnte sowohl auf die Wiederholung selbst als auch auf den Umstand angewendet werden, dass Wiederholungen durch Einschnitte von einander getrennt sind. Später im selben Text wird Butler jedoch genauer, indem sie das erste Verständnis verwirft und deutlich macht, dass jede Wiederholung auf ein Intervall zwischen den Akten angewiesen sei. Sie geht sogar so weit, dieses Dazwischen das Unbewusste der iterativen Praxis zu nennen.³⁸

Es stellt sich nun die Frage, ob die Autorin hiermit nicht auch auf ein »mathematisches Modell« zurückfällt und die visuelle Struktur der Bildtafeln Muybridges in ihrem Ansatz theoretisch verdoppelt. Passenderweise deutet eine Textstelle eine mögliche Klärung an, in der sie sich auf Derridas Erläuterungen zur Strukturalität der Struktur bezieht. Erneut

36 Butler 1997, S. 23.

37 Butler, Judith: *Imitation and Gender Insubordination*. In: Diana Fuss (Hg.): *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York 1991, S. 13-31; hier S. 24. Hervorhebungen M. F.

38 Butler 1991, S. 28.

sind ihre Anmerkungen lediglich in einer Fußnote zu finden, die wiederum den Aspekt der Zeitlichkeit thematisiert. Butler betont hier, dass Derrida darauf hingewiesen habe, dass jede atemporale Idee von Struktur abzulehnen sei, insofern diese durch ihre Iterierbarkeit bedingt ist. Sie kommentiert diese These mit dem Hinweis, dass dann auch »die Wiederholbarkeit ein Intervall, eine Differenz zwischen Gliedern voraussetzt«. ³⁹ Somit scheint sowohl die Wiederholung (*repetition*) als auch die Wiederholbarkeit (*iterability*) prinzipiell von der negativen Existenz eines Dazwischen abhängig.

Das Intervall ist dadurch als entscheidendes Element gekennzeichnet, allerdings noch längst nicht charakterisiert. Butler spricht an derselben Stelle aber davon, dass der Zusammenhang von Wiederholung und Intervall von einer ›diskontinuierlichen Temporalität‹ bestimmt sei. Die Diskontinuität betrifft jedoch nicht nur die Abfolge von Akt und Unterbrechung, sondern das Intervall selbst. Sie ist für dessen Unbestimmtheit geltend zu machen und mithin dafür, dass es chronisch unbestimmbar bleibt. Zwar bilden Intervalle das konstitutive Außen für jenes, was temporal als ›Moment‹ bezeichnet werden kann, sie selbst hingegen sind kein phänomenaler Bestandteil dessen, was sie konstituieren. Sie ermöglichen, ohne vom Ermöglichten repräsentiert werden zu können. Das Intervall ist zu verstehen als das von der Signifikation Ausgeschlossene. ⁴⁰ Erneut mit Rekurs auf Derrida betont Butler zudem, dass dieses Dazwischen (*entre*) weder als distinkter Ort noch als diskrete Dauer identifizierbar sei. Und dieses aus einem einfachen Grund: Das Intervall wäre dann selbst ein ›Moment‹ und könne nicht mehr erklären, was es begrenzt. ⁴¹

Ununterscheidbarkeit: Problematisierung von Momenten

Wenn die Verräumlichung von Zeit in differenzierbare Momente auf der Notwendigkeit des Ausschlusses basiert, das heißt auf der Unbestimmbarkeit des Dazwischen, dann wird auch die Trennschärfe des ›Moments‹ prekär. Wegen des Intervalls ist seine Stabilität eine vorübergehende, oder: überhaupt nur Phantasma. Seine Identifizierbarkeit wird allerdings nicht nur durch sein konstitutives Außen in Frage gestellt, sondern auch durch den Aspekt der Wiederholung. Butler macht dies in einer Textstelle deutlich, in der sie sich gegen das räumliche Abbilden von Zeit richtet. Wie oben schon angesprochen, hält die Autorin fest, dass die

39 Butler 1997, S. 360 f., Anm. 104.

40 Butler 1997, S. 259 f.

41 Butler 1997, S. 338, Anm. 10.

Wirkung der Konstruktion als Effekt der Sedimentierung bezeichnet werden könne. Sedimentierung wiederum wurde als temporaler Vorgang gekennzeichnet, als ein Ablagern von Zeit durch die Wiederholung. Von Belang ist nun, dass Butler an der Wiederholung nicht ihren präsentischen Vollzug herausstellt, sondern deren Bezug zur Vergangenheit. Es ist die vergessene Gegenwärtigkeit sedimentierter Zeit, welche die Idee distinkter Momente herausfordert:

Hier sind die sogenannten ›Momente‹ keine unterschiedenen und gleichwertigen Zeiteinheiten, denn die ›Vergangenheit‹ wird die Ansammlung und Gerinnung solcher ›Momente‹ *bis zum Punkt ihrer Ununterscheidbarkeit* sein.⁴²

Allein diese Charakterisierung der »Vergangenheit« ist noch nicht vollständig. Vielmehr weist die Autorin darauf hin, dass diese nicht nur aus den Momenten selbst bestehe, sondern auch aus dem, was ihnen notwendigerweise äußerlich ist. Die ›Vergangenheit‹ umfasst demzufolge sowohl zur Ununterscheidbarkeit geronnene Momente als auch das von ihnen Ausgeschlossene, die Intervalle. Und beides bleibt in der Konstruktion unerinnert: Das erste ist vergessen, weil seine Zeitlichkeit verborgen wird, das zweite gänzlich ungewusst, insofern es innerhalb der Konstruktion nicht repräsentierbar ist.

Obgleich es also kein Gedächtnis für die Intervalle zu geben scheint, spricht ihnen Butler dennoch nicht ihre Wirksamkeit ab. Ganz im Gegenteil, denn die Autorin betont unentwegt die konstitutive Notwendigkeit von Wiederholung und Ausschluss sowie deren Virulenz als andauernde Drohung des Scheiterns. Weshalb und auf welche Art diese die Konstruktion oder die Materialisierung des Körpers als deren eigenes »Gespenst«⁴³ irritierend heimsuchen, wird abschließend erörtert.

IV. Temporalität und produktive Krise der Bilder / des Körpers

Nach Butler sind das biologische Geschlecht respektive die Materialität des Körpers als sedimentierte Effekte einer permanenten und erzwungenen Wiederholung von Normen zu verstehen. Körperlichkeit wird demzufolge in einem regulierten Prozess hervorgebracht, der von Temporalität in verschiedener Weise durchzogen ist. Dessen Zeitbedingtheit

42 Butler 1997, S. 337, Anm. 10. Hervorhebung M. F.

43 Butler 1997, S. 16.

sichert jedoch nicht nur sein Funktionieren, sondern bildet gleichsam dessen störendes Widerlager. Der Sedimentierung sind, so die Autorin, aufgrund der »ständigen Wiederholungen auch Brüche und feine Risse« eigen. Diese verunsichern die Stabilität der Konstruktion im selben Maß wie sie jene erst erzeugen. Die Relevanz dieser Fissuren unterstreicht Butler, indem sie von »konstitutiven Instabilitäten« spricht.⁴⁴

Aber es ist nicht die Wiederholung allein, welche diese Doppelstruktur von Ermöglichung und Infragestellung aufweist und worin die Zwanghaftigkeit der Performativität gründet. Jene Instabilität resultiert letztlich auch aus der »konstitutiven Kontingenz« des Ausschlusses.⁴⁵ Für das Ausgeschlossene wiederum findet Butler eine Vielzahl von Benennungen. Dem Intervall werden synonymisch sowohl das Nichtsagbare, Nichterzählbare, Nichtentzifferbare als auch das Traumatische und Unbewusste sowie das Reale im Sinn Lacans zugeordnet. Obschon es die definitorische Grenze der Materialität darstellt, ist diese niemals vollends gesichert:

Die normative Kraft der Performativität [...] arbeitet nicht nur mit der ständigen Wiederholung, sondern ebenso mit dem Ausschluß. Und im Falle von Körpern suchen jene Ausschlüsse die Signifikation als deren verwerfliche Grenze heim oder als das, was strikt verworfen ist [...].⁴⁶

Hier wird nicht nur zusammengefasst, durch *was* die Konstruktion bedingt ist und *dass* sie immer auch einem möglichen Scheitern ausgesetzt bleibt. Was zudem zur Sprache kommt, ist das Verhältnis des konstitutiven Außen zum Symbolischen. Aber wie ist dieses nach Butler zu denken? Keinesfalls, so die Autorin, sei das Ausgeschlossene als ein absolutes Jenseits der Signifikation zu begreifen, als dessen Gegenteil oder gar »ontologisches Dortsein«.⁴⁷ Einerseits sei das Reale bzw. das Intervall das chronisch Nichtsignifizierbare, andererseits sei es der Symbolisierung aber intrinsisch. Entscheidend ist hierbei, dass es gerade diese Innerlichkeit ist, die deren Virulenz ausmacht. Von der Signifikation unablösbar wirke daher das Intervall aus der inhärenten Logik des Symbolischen heraus und eröffne die Möglichkeit, Sinngebungen in eine »potentiell produktive Krise zu versetzen«.⁴⁸

44 Butler 1997, S. 32 f.

45 Butler 1997, S. 265.

46 Butler 1997, S. 260.

47 Butler 1997, S. 30.

48 Butler 1997, S. 33, 35.

Judith Butler verweist in *Körper von Gewicht* nicht ohne Grund auf die Kontingenz und die Instabilität der Konstruktion. Vielmehr verbindet sie damit eine politische Perspektive, insofern sie danach fragt, auf welche Weise das Ausgeschlossene zur Geltung gebracht werden könne. In der Übertragung auf Eadweard Muybridges *Animal Locomotion* ließe sich dann formulieren: Wie könnte das Intervall als Störung fruchtbar gemacht werden? Inwiefern lassen sich die Tableaus und das darin erzeugte Körperbild in eine produktive Krise treiben? Und: Auf welche Art kann eine Theorie der Materialität genutzt werden, um die Sichtbarkeit des fotografischen Bildes zu problematisieren?

Generell sind Bilder Medien der Visibilität. Sie zeigen sich selbst und zeigen zugleich etwas anderes. Bei Muybridge kommt hinzu, dass seine Bewegungsaufnahmen Sichtbarkeiten isolieren, die für den menschlichen Blick ausschließlich in ihrer mediatisierten Form optisch zugänglich sind. Die Sichtbarkeit *des* Bildes und die Sichtbarmachung *in* Bildern scheinen das Medium somit auf die Domäne des Auges zu verpflichten.

Dennoch basiert die Wahrnehmbarkeit des Bildes auf Nichtsichtbarkeiten, das heißt auf etwas, das nicht als dessen phänomenaler Bestandteil betrachtet werden kann. Ganz allgemein betrifft dies den Aspekt der Performativität, im Fall Muybridges zudem den Auftritt des Intervalls. Der erste Punkt berührt das Verhältnis von Aisthesis und Diskurs bzw. Materialität und Signifikation, der zweite verweist auf einen spezifischen Zusammenhang von Bild und Temporalität.⁴⁹ Beide sind nicht abbildbar, können nicht als Bildobjekte visualisiert werden. Muybridges Intervalle ermöglichen die Reihungen kontingenter Momente ohne je selbst darstellbar zu sein: weder vom Einzelbild, noch von der Serie. Der editorische Trick figuriert die Zäsuren als sichtbare Balken zwischen den Fotografien der Tafel und scheint diese somit außerhalb der Kader zu verorten. Die Ausführungen Butlers machten aber darauf aufmerksam, dass diese Verräumlichung die Widrigkeit des Ausgeschlossenen, dessen fortwährende Renitenz im Inneren der Struktur ebenso stillzustellen sucht wie die vormals bewegten Körper. Zwar sind diese in den Einzelbildern fixiert, deren Konsistenz allerdings wird vom Optisch-Unbewussten ihrer eigenen Aufzeichnung irritiert.

49 Zur Performativität des Bildes als Mittler zwischen Materialität und Bedeutung siehe: Finke, Marcel: Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper. In: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft. Berlin 2007, S. 49-70.

Das Intervall als der permanente Entzug absoluter Sichtbarkeit scheint bei Muybridge ein ähnliches Pathos des Wissen-wollens hervorzurufen, wie es anfangs bei Roland Barthes anklang. Die unglaubliche Menge der Momentfotografien wäre dann als Anzeichen für das inhärente Ungenügen seines Vorgehens zu begreifen. Um dessen Aussage mit aller Kraft vorzutragen, muss jeder Kader und jede Tafel seine kalkulierende Struktur stetig repetieren. Diese wiederum ermöglicht mit der Reanimation der Phasenaufnahmen Wiederholungen auf einer weiteren Ebene. Doch anders als bei Butler erzeugt die mechanische Wiederholung keine Risse oder eröffnet Möglichkeiten der Variation. Die nachträgliche Synthese der Bilder zeigt in immer gleicher Form eine in die Unendlichkeit gerichtete Bewegung, die letztlich jene des Apparates ist. Die latente Brüchigkeit, die Butler für die Konstruktion in Anspruch genommen hatte, deutet sich allerdings als vom Intervall bedingte Stockung oder als Sprung in Muybridges profilmischer Projektion an. Versuche der Harmonisierung lassen die innere Unruhe seines Projektes erkennen, indem sie jenen Versuch der Beherrschung von Zeitlichkeit wiederholen, der zuvor bereits für das fotografische Dispositiv charakteristisch war.

Es ist demnach keine laute Krise, in welche die Körper aus *Animal Locomotion* gestürzt werden können, aber es ist eine produktive. Sie regt ein Nachdenken über den Zusammenhang von Temporalität, Bild und Materialität an. Nützlich ist diese zudem, da sie zwar als Korrektiv genutzt werden kann, nicht aber für eine Korrektur Muybridges *durch* die Theorie Butlers. Die produktive Krise ist nicht zu verstehen als Lackmustrtest für die Richtigkeit respektive Fehlerhaftigkeit einer Vorstellung vom Körper. Vielmehr plädiert sie dafür, der inneren Logik des Verhältnisses von Bild und Körper nachzustellen, um diese gegen ihre eigenen Behauptungen aufzubringen.

Gemahnt werden sollte daran, dass Bildkritik gleichzeitig als Körperkritik konzipiert werden kann, ohne dass allein die Evidenz des Sichtbaren deren Grundlage bildet. Mit Hilfe von Butlers Theorie der Performativität konnten Muybridges Fotoserien hingegen als Beispiele beschrieben werden, die zwar unser visuelles Gedächtnis mit einem Bild vom Körper speisen, gleichzeitig aber in einem notwendigen Vergessen gründen. Es ist das Ziel dieses Textes, an die Wirksamkeit dieses Vergessenen zu erinnern.