

Marcel Finke

Inspecting a Slave.

Zur Geschlechterdifferenzierung in Eadweard Muybridges momentfotografischem Projekt *Animal Locomotion* (1887)

Dieser Text beginnt mit der Veränderung einer Bildunterschrift:

Aus einem nachträglichen Eingriff des Fotografen Eadweard Muybridge, den dieser während der Druckvorbereitung seines 1887 erschienenen Atlanten *Animal Locomotion* vornimmt, resultiert eine semantische Verschiebung, die im Kleinen auf die Problematik der Geschlechterdifferenzierung in seiner gesamten bewegungsphysiologischen Unternehmung hindeutet. (**Abb. 1**) Die im Folianten als vierhundertsevenundzwanzigste von 781 Bildtafeln aufgeführte Serie *Woman disrobing another* zeigt eine szenische Abfolge von Momentaufnahmen, die aufgrund ihrer ikonografischen Referenzen auf orientalische Sujets des 19. Jahrhunderts wohl zurecht auch in Verbindung mit dem Bildtitel *Inspecting a Slave* hätte abgedruckt werden können. (**Abb. 2-3**) Eben diese Formulierung findet sich in Zusammenhang mit dem angesprochenen Tableau in einem von Muybridges Notizbüchern, die er im Verlauf seiner projektgebundenen Anstellung an der Pennsylvania State University in den Jahren 1883 bis 1885 mit Anmerkungen und Informationen über seine Bewegungsstudien anfüllte.¹ Diese Reduzierung des narrativen Gehaltes auf textlicher Ebene und dessen nun verstärkt deskriptive Ausrichtung signalisiert Muybridges Versuch, die Abbildungen weiblicher Modelle in seine Praxis zu (re-)integrieren. Sie kann als Bemühung verstanden werden, die Darstellungen in eine piktorale Neutralität zurückzuführen, die seine fotografische Apparatur und deren Bildprodukte unentwegt suggerieren, welche jedoch rein fiktionalen Charakter hat.

Erstmals nachgegangen wurde Muybridges inszenatorischen Eingriffen und narrativen Aufladungen in den 1980er Jahren durch Linda Williams und Marta Braun, die den bis zu jenem Zeitpunkt kaum angezweifelte wissenschaftlich-objektiven Charakter der Bewegungsstudien überzeugend relativierten. Ihre Studien forderten

¹ Siehe u.a.: Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago 1992, S. 251. Janine A. Mileaf, *Poses for the Camera. Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure*, in: *American Art*, Bd. 16, Nr. 3, Chicago, Frühjahr 2002, S. 30-53; 48.

vehement dazu auf, den Bildband *Animal Locomotion* als „Kompendium der Sozialgeschichte und der erotischen Fantasie“² zu verstehen.

Der vorliegende Text nimmt diese Anregung auf, versucht jedoch zu zeigen, dass es letztendlich nicht allein die Repräsentationen weiblicher Modelle sind, welche diesen Versuch der Meisterung des Körpers irritieren und das durch Muybridges Visualisierungstechnologie erstarkte fotografische Bild hinterfragen. Vielmehr sind es mit den Tafeln *Wrestling* solche Beispiele, in denen ein körperlicher Austausch zwischen Männern die Erfassung des Körpers entscheidend verunsichert.

Wurde oben von der „Bemühung um eine Re-Integrierung“ von Tableaux in ein mit bestimmten Modi der Darstellung des menschlichen Körpers assoziiertem Projekt gesprochen, ist es zunächst notwendig, zwei grundlegende Fragen zu beantworten: Zuerst eine allgemeine, die wissen möchte, in welcher Situation ein scheinbar ideales Verhältnis zwischen Muybridges aufzeichnender Apparatur und jenem Körper besteht, den diese bildhaft zur Anschauung bringen soll. Implizit ist der Rede von der Re-Integrierung der Tafeln mit weiblichen Modellen dabei die Annahme, dass eine idealtypische Verbindung von kalkulierbarem Körper und kalkulierender Mechanik besonders in Serien mit männlichen Protagonisten erreicht ist. Die zweite Frage erkundigt sich danach, wie diese Hypothese im Zusammenhang mit einem Bilderkorpus formuliert werden kann, in dem es zirka 40% mehr Einzelfotografien von Frauen gibt als von Männern.³

Muybridges Auseinandersetzung mit der fotografischen Aufzeichnung von Bewegung nimmt bereits im Jahr 1872 ihren Anfang; sie wird jedoch erst 1878/79 auf der Palo Alto-Ranch des Eisenbahnmagnaten Leland Stanford systematisiert. Das impulsgebende Anliegen ist die Erfassung von galoppierenden Pferden mit der Absicht, Aussagen über isolierte Momente eines Bewegungsablaufes treffen zu können.⁴

(Abb. 4-5) Die Aufzeichnungstechnologie Muybridges entwickelt sich entsprechend den daraus resultierenden Anforderungen und wird von nun an eine Vielzahl

² Braun 1992 (wie Anm. 1), S. 249. Siehe: Linda Williams, *Film Body. An Implantation of Perversions*, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986, S. 507-534. (Zuerst in: *Cine-Tracts*, Nr. 4, 1981, S. 19-36.) Marta Braun, *Muybridge's Scientific Fictions*, in: *Studies in Visual Communication*, Bd. 10, Nr. 3, 1984, S. 2-21.

³ Von den insgesamt zirka 19347 Einzelaufnahmen in *Animal Locomotion* finden sich etwa 9283 Fotografien von Frauen auf 318 Tafeln. Auf rund 226 Tafeln werden zusammen 5632 Abbildungen von Männern gezeigt. Die übrigen Tafeln bilden Tiere, Kinder oder Körperausschnitte ab.

⁴ Zur Biografie und der Chronologie seines fotografischen Werdegangs siehe u.a.: Rebecca Solnit, *Motion Studies. Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, London 2003.

motorischer Abläufe analytisch auseinanderdividieren und seriell ordnen. Obgleich zwischen den Palo-Alto-Aufnahmen und den Fotografien für *Animal Locomotion* etwa fünf Jahre liegen, bleiben die grundlegenden Komponenten der fotografischen Apparatur gleich: Das laborhafte Setting besteht zunächst aus bis zu drei Batterien von reihengeschalteten Kameras, die das Objekt aus unterschiedlichen Perspektiven ablichten können. Dieses bewegt sich auf einer festgelegten Laufstrecke, die von einer abgedunkelten Wand mit aufgespanntem Rasternetz hinterfangen wird. Eine Uhrwerksteuerung löst in Abständen von Sekundenbruchteilen die einzelnen Kameras aus, wodurch minimale Haltungsunterschiede in einer Bildserie fixiert werden können. Das Arrangement zeichnet sich insofern durch eine Minimierung auktorialer Intervention aus, als sich der *operator* Muybridge weitestgehend aus dem Aufnahmeprozess zurückzieht und die Aufzeichnung scheinbar allein der Mechanik des Uhrwerks überlässt. Die *Autonität* der momentfotografischen Bilder resultiert unter anderem daraus, dass insgeheim dem technischen Dispositiv die Funktion des Autors zugeschrieben wird.

Wendet man sich dem fotografischen Einzelbild zu, lässt sich eine Grundausrüstung der Kadrierung erkennen, die in ihrer reduziertesten Form nur das Modell und die horizontale Lauffläche und das vertikale Koordinatennetz aufweist. Zwischen der Bewegungsebene und dem Raster vermittelt eine Nummernleiste, welche das Verweilen oder die Progression des Objektes innerhalb des Aufnahme-raums nachvollziehbar macht. Während die technische Verfahrensweise bei allen Akteuren maßgeblich ist, finden sich hier jedoch erste Differenzen zwischen den Abbildungen weiblicher und männlicher Akteure. Bleibt die Bildeinrichtung für letztere weitestgehend auf die genannten Elemente beschränkt, wird das Kadre in zahlreichen Fällen von Frauendarstellungen möbliert. Noch bevor die Akteurinnen dort agieren können, werden Bildräume inszenatorisch gestaltet und konkrete Handlungsorte wie Schlafzimmer oder Bad markiert. Die männlichen Modelle führen ihre Leibesübungen in der neutralen, mathematisierten Kadrierung aus, die hier ihr Potential zur *Geometrisierung des Menschen*⁵ entfalten kann. (Abb. 6-7) Der koordinierte Körper erscheint als Effekt des Rasternetzes, er ist anthropometrisch auswertbar und präsentiert sich von einer vitalen Integrität, welche den männlichen Körper als agil, wehrhaft und

⁵ Die Formel von der „Geometrisierung des Menschen“ zitiert den Titel eines von Rudolf zur Lippe publizierten Katalogs, in welchem der Autor anhand von verschiedenen Kulturtechniken (Tanz, Kampfkunst etc.) den Mathematisierungen des Körpers und dessen Bewegungsabläufen nachgeht. Rudolf zur Lippe, *Die Geometrisierung des Menschen in der europäischen Neuzeit*, Oldenburg 1992.

kraftvoll charakterisiert. Die Erzeugung dieses Eindrucks verlangt nach spezifischen Bewegungsformen, die sich entweder dynamisch-linear im Aufzeichnungsfeld ausbreiten oder aber expansiv bzw. zentrifugal aus dem Bildzentrum zu den Rändern hindrängen. Derartige motorische Abläufe sind vor allen Dingen in Serien des Sprintens und Springens sowie des Werfens und Ballschlagens anzutreffen. Sie entsprechen Bewegungsformen, die den Körper ausbreiten und dessen Silhouette für die planimetrische Erfassung öffnen.

Dem entgegen stehen die zum Teil spielerischen, selbstreflexiven Handlungen der weiblichen Protagonistinnen, die in rotierenden und auf der Stelle ausgeführten Bewegungen gezeigt werden. Muybridge platziert seine Modelle zunächst in stereotypen Domänen weiblicher Betätigung, er lässt sie Wäsche waschen oder aufhängen, er zeigt sie beim Betten machen und Putzen. **(Abb. 8-9)** Andere ziehen sich aus oder an, gehen ihrer Toilette nach, knien nieder und beten, robben auf allen Vieren oder legen sich nieder, decken sich zu. Gemeinsam ist allen diesen Beispielen, dass der Körper der eindeutigen Aufzeichnung vorenthalten wird, und eben dieses Verbergen Bedeutung erlangt. Zum Einen, weil es in besonderem Maße den Blick animiert und zum Anderen, weil sich das Projekt Muybridges durch die geschlechterdifferenzierende Inszenierung gewissermaßen selbst und die Möglichkeiten des fotografischen Bildes zur Disposition stellt. **(Abb. 10-11)**

Besonders evident wird dieser Aspekt der Verschleierung des weiblichen Körpers nicht allein in Serien, welche wie das zu Beginn gezeigte Tableau *Woman disrobing another* tatsächlich mit dem Motiv der Ver- oder Enthüllung operieren, sondern auch in jenen Tafeln, die Laufbewegungen reproduzieren. Motorische Abläufe, die sich in den Darstellungen männlicher Modelle als idealtypische Aktionen des Körpers im Verhältnis zur Aufzeichnungsapparatur beweisen, sind hier gekennzeichnet durch eine – wenn auch nur inszenierte – Weigerung gegenüber der Aufnahme oder den Entzug bestimmter Körperpartien vor dem Kameraauge. Die Apparatur aber lichtet mitleidslos ab und zeichnet auf, was von Muybridge auf die Passage zwischen Kamerabatterie und Koordinatennetz geschickt wird. Der Fotograf wiederum bemüht sich, diesen Eindruck der Authentizität für seine Publikation *Animal Locomotion* nutzbar zu machen. Zu diesem Zweck hält er sich an jene „nichtintervenierende Objektivität“⁶, die Lorraine Daston und Peter Galison als eine der signifikantesten wissenschaftlichen Attitüden in der Atlantenproduktion des ausgehenden 19. Jahrhunderts be-

⁶ Lorraine Daston, Peter Galison, Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, S. 29-99; 31.

schrieben haben. Für das Beispiel *Animal Locomotion* nimmt Muybridge in diesem Sinn in Anspruch, es lägen keine Manipulationen der Einzelbilder vor, da die Negative ohne Eingriffe des Fotografen entwickelt worden seien.⁷

Das Hauptcharakteristikum des Bildbandes ist jedoch die lineare Organisation der Einzelbilder innerhalb von Tableaux, die einen synoptischen Blick auf sämtliche Phasen des Bewegungsablaufes ermöglichen. (**Abb. 12-14**) Aus der seriellen Montage der Fotografien resultiert eine Addition von Teilvorgängen, die Muybridge 1901 in einer Anweisung für den beflissenen Studenten seines Fotoatlanten selbst anspricht:

„Ihr Wert besteht nicht als individuelle Fotografien eines besonderen Momentes innerhalb der Ausführung eines muskulären Aktes [...], sondern als Serien von Phasen, die verschiedene Veränderungen demonstrieren, die in der Anordnung der Gliedmaßen und des Körpers während einer Bewegung stattfinden.“⁸

In den Texten von Marta Braun sowie in dem 2003 erschienenen Ausstellungskatalog *Time Stands Still* ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass vor allen Dingen in der Montage der Phasen zu einem einheitlichen Bewegungstableau die Manipulationen des Fotografen zu finden sind.⁹ Ziel sei hierbei die Homogenisierung des motorischen Ablaufs, der als iterierbarer Mechanismus und ununterbrochener Kreislauf suggeriert wird. Demgemäß erinnert ein Blick auf Tableaux wie *Running at full speed* an den Claim eines deutschen Automobilproduzenten, und es ließe sich formulieren: „[...] er läuft und läuft und läuft [...]“.

Man muss jedoch einschränkend anmerken, dass diese Option der endlosen Reihung hauptsächlich in den als männlich konnotierten Abläufen gegeben ist. In zahlreichen Serien mit weiblichen Modellen hingegen führt die Ausrichtung auf einen narrativen Endpunkt gleichfalls zu einem Ende der abzubildenden Bewegung. Dies wird vor allen Dingen dann deutlich, erinnert man daran, dass sich Muybridge zur Kontrolle und zum Beleg der Korrektheit seiner Phasenaufnahmen des Zoopraxiskops bediente. Für diesen Projektionsapparat mussten die Fotografien aus ihrer linearen Reihenabfolge herausgelöst und als diaphanes Bild in Kreisform auf einer

⁷ Eadward Muybridge, *Original Prospectus and Catalogue of Plates* (1886), in: Anita Ventura Mozley (Hg.), *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, London 1979, S. 1585-1597; 1586.

⁸ Eadward Muybridge, *The Human Figure in Motion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions*, London 1901, S. 9. (Übersetzung M.F.)

⁹ Siehe: Braun 1984 (wie Anm. 2). Marta Braun, *The Expanded Present. Photographing Movement*, in: Ann Thomas (Hg.), *Beauty of Another Order. Photography in Science*, London 1997, S. 150-184; 173f. Philip Prodger (Hg.), *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford 2003.

Glassscheibe arrangiert werden. Erst diese Anordnung im Zirkel ermöglicht durch die Rotation der Scheibe eine Resynthese der Bilder zu einem Bewegungsfluss, d.h. einer (proto-)kinematografischen Illusion.¹⁰ Während die Läufer, Springer und Werfer endlos sich animieren lassen, sind die Aufführungen von Serien wie *Kneeling down* oder *Getting out of Bed* nur als Aneinanderreihung von Stockungen zu erfahren. Hierin ist letztendlich auch der Grund zu sehen, weshalb außer den Serien *Dancing Girl* und *A Fan Flirtation* keine als spezifisch weiblich charakterisierten Tafeln für das Zoopraxiskop aufbereitet worden sind.

Es ist eben dieser Zusammenhang der seriellen Momentaufnahmen mit der Entwicklung der Kinematografie, der die Filmwissenschaftlerin Linda Williams Anfang der 1980er Jahre dazu anregt, nach der *mise en scène* in Muybridges Tafelwerk zu fragen. Sie macht dabei unter anderem auf Tableaux aufmerksam, die nicht nur ein Modell zeigen, sondern eine Situation mit zwei Protagonisten oder Protagonistinnen abbilden.¹¹ **(Abb. 15-16)** Geht man dieser Spur nach, lassen sich ebenfalls geschlechterspezifische Darstellungsmodi nachweisen. Für die 29 Tafeln mit männlichen Paaren ist zunächst signifikant, dass in einigen von diesen Aktivitäten dargestellt sind, die keinerlei Interaktion aufweisen und auf Berührung entweder vollständig verzichten oder diese nur auf einen kurzen, punktuellen Kontakt konzentrieren. Kommt es dennoch zu einem Handlungsaustausch, ist die Interaktion kombativ und zielt darauf, die Protagonisten räumlich zu distanzieren. **(Abb. 17-18)** Hier sind neben den vierzehn Tableaux unter der Kategorie *Boxing* auch jene aufzuführen, die mit der Wiedergabe fechtender Akteure nicht nur auf eine etablierte Ikonografie des wehrhaften Mannes, sondern auch auf das damit verbundene tabellarische Ordnungsprinzip zurückgreifen.

Während bei den maskulinen Modellen somit auch in den Paardarstellungen die Bewegung *an sich*, deren Ablauf und die funktionale Anatomie der Körper im Vordergrund stehen, sind die weiblichen Protagonistinnen in verschiedene Dramaturgien eingebunden, welche die Szenen narrativ übercodieren. **(Abb. 19-20)** In keiner der neunzehn Tafeln wird dabei auf eine Interaktion der Modelle verzichtet. Berührungen und Handlungen, die körperliche Nähe entstehen lassen, sind in diesen Serien topisch: die Darstellungen zeigen Frauen nackt Walzer tanzend, sich aneinander anlehnend oder

¹⁰ Zum Zoopraxiskop siehe u.a.: Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 2002, S. 322-328. Jörg-Jochen Berns, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationsteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Marburg 2000, S. 126-133. Zum Terminus der „kinematografischen Illusion“ siehe: Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*. Zürich 1967, S. 275-357. (Originalausgabe Paris 1907)

¹¹ Williams 1986 (wie Anm. 2), S. 518ff. Marta Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel 1995, S. 73ff. (Originalausgabe Berkeley 1989)

Arm in Arm Zigaretten rauchend. Sie küssen und entkleiden sich oder führen sich Nahrungsmittel zu. Wird davon ausgegangen, dass eine grundlegende Tendenz der Momentfotografien in *Animal Locomotion* die Suspendierung des Begehrens respektive die Entsinnlichung des Körpers ist, muss in den Tableaux mit weiblichen Paaren der Widerruf oder besser: die totale Umkehrung dieser Aussage erkannt werden. Vollkommen zurecht sind daher jene Serien von Linda Williams an den Ursprung der Genese moderner visueller Pornografie gestellt worden. Auch Marta Braun zieht ein solches Fazit, indem sie formuliert:

„Die Gesten und Haltungen, die Muybridge aufdeckt, konkretisieren erotische Impulse und weiten voyeuristische Neugierde in einer Sprache aus, die wir nun als pornografisches Standardvokabular erkennen können.“¹²

An diesem Punkt wäre es möglich, die Untersuchung von Muybridges Aufnahmen in der bipolaren Unterscheidung maskulin–feminin zu belassen. Wie Marta Braun und Linda Williams versuchte man dann jedoch lediglich die fundamentale Differenzierung aufzuzeigen, die der Fotograf selbst in seine Arbeiten eingeführt hat und vernachlässigte somit ein Potenzial, das die Bilder selbst entwickeln. Ein Übergang zu einer erweiterten Lesart bietet sich an mit der Serie *Two women turning around and sitting on the ground*, in der beinahe alle für die Inszenierung von Frauenkörpern in Anspruch genommenen Besonderheiten feststellbar sind. (Abb. 21-23) Hervorzuheben ist hier jedoch der im Tableau fixierte Verlauf, der mit einer körperlichen Kontaktaufnahme und der Herstellung intimer Nähe zwischen den Akteurinnen seinen Anfang nimmt. In einer abwärts verlaufenden Vertikalen endet diese Bewegung auf der Lafebene, wodurch größere Partien des Körpers dem vermessbaren Bereich entzogen werden.

Der genannten Tafel kann mit der Serie *Wrestling, lock* ein maskulines Beispiel als Pendant zugeordnet werden. (Abb. 24) Diese ist eine von fünf Tableaux jener Thematik, welche die Irritationen des Projektes durch die Aufnahmen von weiblichen Körpern in sich widerspiegeln und mit denen Muybridge in mehrerer Hinsicht die Kapazitäten seiner Unternehmung überfordert. Bemerkenswert ist, dass es sich hierbei nun nicht um die Darstellungen von effeminierten Körpern handelt, d.h. um männliche Modelle, die weiblich konnotierte Handlungen ausführen oder entsprechendes gestisches Vokabular zitieren. Vielmehr werden eben jene kraftvollen männlichen Körper wiedergegeben, die Muybridge zu materialisieren sucht. Dem liebenden Austausch

¹² Braun 1997 (wie Anm. 8), S. 174. (Übersetzung M.F.)

steht in diesem Fall ein aggressiv-energetisches Exempel gegenüber, das gerade aus der Verbindung von Darstellungsspezifika der Geschlechter seine irritierende Wirkung erhält. Der geometrisierte Aufnahmeraum in seiner maximalen Reduktion wird hier kombiniert mit einer nicht-linearen Bewegung, die der horizontalen Ausrichtung der Strecke das vertikale Niedersinken entgegensetzt. Aus der Fallbewegung resultiert die Betonung der Kontingenz der Folgepositionen jeder einzelnen Phase, die nicht ohne weiteres abzuleiten sind. Die Homogenisierung des motorischen Ablaufs und die Mechanisierung des Körpers werden demzufolge durch Vorgänge gestört, die wenig vorhersehbar sind und ein weit chaotischeres Muster aufweisen, als der endlose Lauf des Sprinters. Die Tafel *Wrestling* führt mit der Problematisierung des Bildraumes jedoch noch weitere Defizite von Muybridges Praxis vor: Die kämpferische Umarmung der Modelle erzeugt Überlagerungen und Verschränkungen der Körper, die optische Verkürzungen erfahren und sich letztendlich aus der Sphäre des Rasters entfernen. Die Kontur wird zunehmend biomorph und unklar, die Körper verwandeln sich in ein schwer messbares Objekt mangelnder Binnenkonturierung. Die nackten Modelle – und die Ringer sind die einzigsten vollkommen nackten männlichen Paare – praktizieren hier keine Form stiller Zuneigung, wie sie in den gleichgeschlechtlichen Szenarien mit weiblichen Protagonistinnen anzutreffen ist. Sie eröffnen vielmehr einen Bereich handfester (Homo-)Erotik, dem sowohl in der Literatur als auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts nachgegangen worden ist.¹³ Die trockene Sportivität der Männerkörper findet sich in dieser Tafel verbunden mit der intimen Nähe, die Muybridge in den Serien mit Frauenpaaren inszeniert. Während die Bewegung des Fallens die Körper aus dem Raster entfernt, kehrt in diesem Tableau energisch zurück, was die Fotografien der Männerkörper negieren und den Frauenkörper deshalb um so mehr eingepflanzt wird: es zeigt sich die Rückkehr des Sinnlichen in die Bilder an.

Ob Muybridge der gleichen Meinung war, ist nicht zu eruieren. Feststellbar sind jedoch Veränderungen, die er in seinem 1901 veröffentlichten Bildband *The Human Figure in Motion* anbringt.¹⁴ Als eine Auswahl von Serien, die zuvor bereits in *Animal Locomotion* reproduziert worden waren, erscheint dieser Atlas weitestgehend versittlicht, indem eine ungewöhnlich hohe Anzahl an sogenannten *draped*-Darstellungen

¹³ Am bekanntesten sind wohl die Transpositionen des Ringer-Motivs durch Francis Bacon im Zeitraum zwischen 1953 bis 1991. Siehe: Marcel Finke, *Die Logik der Bilder. Francis Bacons Adaption medialer Vorlagen am Beispiel der Wrestler*, 2004. (Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig.) Marcel Finke, „...*Figures fucking ...*“. Muybridges Ringer und der bewegte Körper bei Francis Bacon, in: Barbara Lange (Hg.), *Körper-Konzepte. Strategien von Visualisierung in der Moderne*, (in Vorbereitung).

¹⁴ Muybridge 1901 (wie Anm. 8).

abgebildet werden: Tafeln also, die eher das veränderliche Spiel der Faltenwürfe als den Körper in Bewegung studieren lassen. Des Weiteren sind die Tafeln mit gleichgeschlechtlichen Paaren weitestgehend getilgt. Die *Athletes. Wrestling* aber haben ihren Weg in die neue Publikation gefunden. Ihr verstörendes Potenzial jedoch war bereits sechs Jahre zuvor eingeschränkt worden, als man ihnen 1893 in einer Zeichnung endlich hatte die Hosen wieder anziehen können.¹⁵ (Abb. 25-27)

Dennoch gelingt es Muybridge nicht, einen *neutralen* Körper, der nur die äußeren Wirkungen muskulärer Aktivität ausstellt und von einer ständig wiederholbaren Ganzheit gekennzeichnet ist, zu produzieren. Vielmehr zeigen gerade die *Ringer*-Tafeln einen sinnlichen, sensuellen Körper, dessen Definition die des Austauschs ist und der anstelle des *corpse propre* eine Unsicherheit darstellt, die bereits aus den Bewegungen heraus resultiert, die dieser aufführen muss. Aus dem Zusammenbringen von Ideologien des männlichen und des weiblichen Körpers resultiert die Infragestellung geschlechterspezifischer Differenzierung, die Muybridge in *Animal Locomotion* als ein grundlegendes Moment seiner Abbildungspraxis betreibt. Die Serie *Ringer* macht überdies deutlich, dass die stereotypisierten Darstellungen von Frauen insofern selbst ein kritisches Potenzial beherbergen, als diese eine Analogisierung des Körpers mit seiner mechanischen Aufzeichnung unterminieren. In den *Tableaux Wrestling* wird das Engagement Muybridges, einen allein physisch sich erklärenden Körper sichtbar zu machen, letztlich zu Boden gerungen und deutlich als Fiktion charakterisiert.

Empfohlene Zitierweise:

Marcel Finke, *Inspecting a Slave. Zur Geschlechterdifferenzierung in Eadweard Muybridges momentfotografischem Projekt *Animal Locomotion* (1887)*, in: Marcel Finke, Barbara Lange (Hg.), Internetpublikation zum 4. Leipziger Fotografie-Workshop, URL: http://www.uni-leipzig.de/~divers/workshop/text_finke.pdf (*Datum*).

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Textes hinter die URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

¹⁵ Eadweard Muybridge, *Descriptive Zoopraxography or the Science of Animal Locomotion Made Popular*, Pennsylvania 1893, Appendix III, S. 3.