

Artikelreihe «Dispositive»

Einleitung zu den Beiträgen von Ariel Rogers und Doron Galili

Frank Kessler & Guido Kirsten

In seinen Memoiren *Adventures with D.W. Griffith* erinnert sich der Special Effects-Experte und Kameramann Karl Brown an den Abend des 20. Oktober 1919, an dem *BROKEN BLOSSOMS* (*GEbrochene BlüTEN*, D.W. Griffith, USA 1919) zum ersten Mal in Los Angeles, im Clune's Auditorium, gezeigt wurde:

Instead of darkness, the entire auditorium was suffused with a strange, unearthly blue that seemed to come from everywhere – from the chandelier, from the spots ranged along the balconies, from the footlights. There was something eerily supernatural about it. [...] The big curtain whispered upward, revealing the screen, which was not all white but bathed in that strange, all-suffusing blue coming from spots arranged around the inside of the proscenium arch. Then the picture came on in a slow fade that revealed the scene. [...] This was a vision of gold swimming in misty blue, a vision that seemed to reach on and on and on, far away, as far as the mind could reach.¹

Schwimmendes Gold in nebligem Blau, ein Blick, der sich in die Unendlichkeit erstreckt: Was hier zum Ausdruck kommt, ist der Traum von der kinematografisch induzierten Immersion, verwirklicht im perfekten Zusammenspiel von Film und Dispositiv. (Dieser Traum entspricht nur teilweise dem Bazin'schen «Mythos vom totalen Kino» – es geht hier weniger um eine realistisch anmutende Reproduktion des

1 Brown, Karl (1973) *Adventures with D.W. Griffith*. London: Secker & Warburg, S. 240. Seine eigentliche Premiere feierte der Film am 13. Mai desselben Jahres in New York.

Lebens als um eine hyperästhetische Vision: einen Blick in eine «auf unheimliche Weise übernatürliche» Atmosphäre.)

Der Traum von der Immersion bildet auch das Telos einiger Arbeiten des Architekten Benjamin Schlanger, der in den 1930er und 1940er-Jahren an Entwürfen einer innovativen Kinosaalgestaltung arbeitete. Zu dieser gehörte ein «synchrones Leinwandfeld», das einen Effekt erzielen sollte, der dem von Brown beschriebenen ähnelt: Die Bilder treten über die Ränder der Leinwand und diffundieren in den Saal. Ariel Rogers, die sich in ihrem Beitrag zu unserer Reihe «Dispositive» mit Schlangers Entwürfen beschäftigt, betont jedoch, dass der ausschließliche Fokus auf die Immersion den Blick auf andere Aspekte zu versperren droht. Bei Schlangers Ideen ist der Richtungsvektor zunächst auch umgekehrt: Nicht die Zuschauer werden in den Bildraum hineingesogen, sondern der Bildraum greift in den Saal aus. Rogers verschiebt daher den Akzent und wendet sich Schlangers Betonungen der Materialität von Leinwand und Saal zu.

Zu den von Schlanger vorgeschlagenen Rekonfigurationen des Kinodispositivs gehörte neben dem «synchronen Leinwandfeld» eine neue Ausrichtung der Bestuhlung und der Leinwand, die gleichzeitig eine flachere Bauweise und eine bessere Sicht ermöglichen sollte. Im von ihm konzipierten Los Angeles Theatre gab es außerdem komplizierte Anlagen aus Spiegeln, mit denen sich das Filmbild nicht nur auf die Leinwand, sondern simultan auch auf andere Bildschirme projizieren ließ, die sich zum Beispiel in der Lounge im Souterrain befanden. Außerdem wurden dort zwei «Schreiräume» («crying rooms») eingerichtet, schalldichte Kabinen mit Blick auf die Leinwand. Sie sollten kinderbetreuende Personen zum Besuch des Kinos animieren, indem man sie den strafenden Blicken der vom Kleinkindergeplärre möglicherweise gestörten Zuschauer entzog: eine bemerkenswerte Vorkehrung (ein Dispositiv im Dispositiv), das soziale Inklusion durch topologische Exklusion ermöglicht und von dem man sich spontan fragt, wieso es sich nicht breiter durchgesetzt hat.

Die Antwort hierauf liefert vielleicht das Fernsehen, das in den folgenden Jahrzehnten Einzug in die US-amerikanischen Haushalte hielt und den bequemen Filmkonsum in den eigenen vier Wänden ermöglichte. Die Konkurrenz des aufkommenden Mediums gehört überhaupt zum Kontext von Schlangers Ideen. Seine Entwürfe sollten nicht zuletzt die Vorzüge des Kinodispositivs gegenüber der «kleinen Maschine für Zuhause, die Bilder von zwerghaften Menschen in geschrumpften Umgebungen» zeigt,² stärken.

2 Schlanger, zit. in Rogers (in diesem Heft).

In diesem Zusammenhang ergibt sich aus Rogers' Aufarbeitung von Schlangers Plänen ein interessanter Blick auf jüngere Tendenzen: Momentan lässt sich konstatieren, dass vom aktuellen Medienwandel nicht etwa, wie lange angenommen, in erster Linie das Dispositiv des Kinos existenziell bedroht ist, sondern vielmehr das des klassischen Fernsehens. Insbesondere jüngere Generationen nutzen, so sie überhaupt noch das TV-Programm konsumieren, zunehmend Computerbildschirme, Tablets und Smartphones. Immer weniger neue Fernsehgeräte werden verkauft.

In dieser Situation greifen die Hersteller auf Strategien zurück, die einst die Kinobranche gegen die neue Konkurrenz in Stellung brachte: Sie statten ihre Fernsehgeräte mit Funktionen und Features aus, die Computer, Tablets und Smartphones nicht besitzen. So bewirbt ein großer Produzent die sogenannte «Ambilight»-Funktion seiner Geräte – die darin besteht, dass der Fernseher, abgestimmt auf das je aktuelle Bild, an den Seiten farbiges Licht ausstrahlt – mit den Worten: «Ambilight takes the action beyond your TV and into your room»³ – ein Schlanger'sches Synchronfeld im Heimformat!

Während Schlangers Entwürfe die Adressierung der Sinne durch den Film in den Mittelpunkt stellen, wird in gegenwärtigen medien-theoretischen Debatten immer wieder darauf hingewiesen, dass die digitale Technik die Medien von den Sinnen abkoppelt. Die Daten, so die Überlegung, seien selbst nicht sinnlich erfahrbar und nur vermittels Verarbeitung durch entsprechende Software wieder als Bilder und Töne wahrzunehmen. Im Prinzip seien solche Datensätze auch ganz anders darstellbar – etwa Bilddaten als Klänge und umgekehrt –, wodurch sich die eindeutige Verbindung von Sinnen und Medien, wie sie in der analogen Welt vorherrsche, auflöse. Hiermit, so die These, befänden wir uns in einer postmedialen Ära.

In seiner kritischen Auseinandersetzung mit dieser Argumentation nimmt Doron Galili eine medienarchäologische Perspektive ein und zeigt, dass bereits in den Anfängen der Fernsehgeschichte die Möglichkeit diskutiert wurde, mit intersensoriellen Dispositiven die elektrischen Bildsignale als Töne wiederzugeben. In den 1920er-Jahren, bei den ersten Vorführungen der von John Logie Baird entwickelten Fernsehübertragungsgeräte, geschah dies tatsächlich. Bereits Mitte der 1880er-Jahre entwickelte der Ingenieur Paul Nipkow diese Idee, die knapp zehn Jahre später von Maximilian Plessner aufgegriffen wurde, der mit seinen – gleichfalls nicht realisierten – Apparaten Optophon

3 <http://www.philips.com/c-cs/tv/tv-ambilight.html> (letzter Zugriff am 15.10.2016).

und Phonoptograph «den Blitz hörbar» und «den Donner sichtbar» machen wollte. In den frühen 1920er-Jahren schließlich war es der Dadaist Raoul Hausmann, der neben seinen Experimenten zur optophonetischen Poesie mit einer ebenfalls Optophon genannten Technik eine neue, intersensorielle Ästhetik begründen wollte.

Durch den Wechsel von einer techno-ontologischen Perspektive, wie sie die von Galili zitierten Vertreter des Postmedialität-Diskurses zumeist einnehmen, hin zu einer medienarchäologischen lassen sich die behaupteten Konsequenzen des sich gerade vollziehenden technischen Wandels historisch einordnen und damit auch relativieren. Galili diskutiert Dispositive, die in erster Linie aus Gedankenexperimenten hervorgegangen sind und nur im Fall von Baird auch – in sehr begrenzter Weise – umgesetzt wurden. Indem er die jeweiligen historischen Zusammenhänge und diskursiven Einbettungen dieser weitgehend utopischen Technologien rekonstruiert, wird deutlich, dass die von den Autoren formulierten Erwartungen durchaus interessen-geleitet waren. Damit wirft Galili Fragen auf, die auch für eine Analyse des aktuellen Medienwandels produktiv gemacht werden können.